Accessions
284.409
Shelf No.
4046.58

FOUNDED 1852
SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS
BOSTONIA
CONDITA A.D.
1630.
CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822.
BOSTON PUBLIC LIBRARY

Received Oct. 8, 1880.

F A JAN 25
1912
Feb 18
D OCT 19
D NOV 18
FEB 24

MUSICIENS

DU PASSÉ
DU PRÉSENT ET DE L'AVENIR

CALMANN LÉVY, ÉDITEUR

DU MÊME AUTEUR

Format grand in-18

Le Chevalier de Chasot	1 vol.
Écrivains modernes de l'Allemagne	1 —
Épisode de l'histoire de Hanovre	1 —
Intermèdes et poèmes	1 —
La Légende de Versailles	1 —
Les Maitresses de Goethe	1 —
Meyerbeer et son temps	1 —
Souvenirs et récits des campagnes d'Autriche	1 —

★★★

Les Bonshommes de cire	1 —
Hommes du jour	1 —
Les Salons de Vienne et de Berlin	1 —

6905-79. Corbeil. — Typ. et stér. Crété.

MUSICIENS

DU PASSÉ

DU PRÉSENT ET DE L'AVENIR

PAR

H. BLAZE DE BURY

GLUCK — MOZART

ROSSINI — WEBER — HÉROLD — HALÉVY — VERDI

CHARLES GOUNOD — GEORGES BIZET

HECTOR BERLIOZ — RICHARD WAGNER

PARIS

CALMANN LÉVY, ÉDITEUR

ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY FRÈRES

RUE AUBER, 3, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15

A LA LIBRAIRIE NOUVELLE

1880

Droits de reproduction et de traduction réservés

B.H.
284,409,
Oct. 5. 1883.

MUSICIENS

DU PASSÉ

DU PRÉSENT ET DE L'AVENIR

LE CHEVALIER GLUCK [1]

Qui connaît aujourd'hui l'*Alceste* de Lulli? Hélas! c'est déjà trop peut-être, pour l'époque où nous vivons, d'avoir à s'occuper de la tragédie musicale composée par Gluck sur ce sujet classique. Cependant si jamais, en inventoriant quelque bonne vieille bibliothèque, vous rencontrez d'aventure la partition de maître Lulli, si c'est surtout l'édition de luxe de 1708 qui vous tombe sous la main, je vous conseille de la parcourir; elle en vaut la peine, surtout à cause de ses frontispices et de ses gravures, où se lit en caractères ébouriffants : « Déesses à moitié nues en coiffure de cour,

1. Reprise d'*Alceste*, 1er novembre 1866.

nymphes de l'Œil-de-Bœuf, Apollons emperruqués et jouant de la viole, » toute la solennelle boursouflure du vieil opéra français, frère naturel et légitime de la grande tragédie française.

Lulli, faut-il le dire ? musicalement ne représente rien ou presque rien. Son nom n'a guère de sens que pour les philosophes. Et, s'il n'existe en effet d'auteur classique que celui chez lequel on peut apprendre quelque chose, l'idée certes ne saurait venir à personne de donner ce titre à un écrivain dont le travail ne fut jamais bon qu'à montrer aux gens comment il ne faut pas faire. Lulli pourtant a son avantage, il sert à prouver la grandeur historique de Gluck. Qui n'a point feuilleté Lulli ne saurait estimer Gluck à sa valeur. Lulli ne chante pas, il récite, déclame. Point d'airs, de duos, de morceaux d'ensemble, mais une suite non interrompue de scènes cadencées, la tragédie mise en musique, plutôt que l'opéra, — l'art que M. Richard Wagner voudrait de nos jours restaurer, n'ayant pu l'inventer. Çà et là quelques maigres fragments mélodiques, des chœurs, des marches, des motifs de danse, viennent égayer d'un peu de lumière la désastreuse monotonie de ce dialogue, l'ennui sans fin de ce récitatif. Ces chœurs mêmes ont parfois du solennel, une certaine pompe qui rappelle, pour la simplicité de l'harmonie, les hymnes liturgiques. Malheureusement tout cela reste à l'état embryonnaire, l'art manque; cette mélodie qu'on pressent n'aboutit pas. Ne cherchez point le musicien, vous ne trouveriez qu'un régisseur de théâtre, un industrieux metteur en scène des spectacles de la cour : l'architecte de cette période, l'homme qui sait son affaire, sera Gluck. Lui aussi se passionnera

pour l'*accent de la vérité*, tendra de toutes ses forces vers la beauté de l'expression, mais sans perdre de vue la forme, sans oublier qu'un système, quel qu'il soit, ne délie pas un homme de ses devoirs envers les règles de son art, et qu'il n'y a de vrais musiciens, de vrais peintres et de vrais poètes que ceux qui savent composer, dessiner, écrire et soumettre leur originalité personnelle aux imprescriptibles lois de l'esthétique.

I

On a souvent dit de Gluck que c'était un ancien. Qu'entendait-on par là? Que dans les arts du dessin tous les principes du beau remontent vers la Grèce, rien de plus juste. Dans les arts plastiques, en poésie, toute notre esthétique moderne repose sur l'antique. Pour la musique, c'est autre chose, le sol manque, vous bâtissez dans le vide. Pour le musicien, l'antique n'existe pas. Les œuvres sont nulles; en fait de donnée historique, rien de consenti, de positif. Vous discuterez des années sans faire que la question ait avancé d'un pas. L'antique musical n'a de valeur qu'à titre théorique, et ne conserve absolument plus de sens dès qu'il s'agit de composition, de pratique [1].

1. Même après les récentes découvertes de la science, il serait fort difficile de rien établir de catégorique sur ce point. Nous savons que les Grecs ignoraient les lois de la polyphonie moderne, qu'ils n'avaient aucun sens de notre harmonie, et que leur musique, vivant surtout de rythme, avait pour principal objet d'accompagner le dialogue ou le récit et d'en augmenter le pathos, emploi fort secondaire assurément et qu'on pourrait comparer, ce semble, au rôle que jouait la peinture appliquée à la statuaire.

L'art antique, musicalement parlant, n'est autre que l'art classique, un art simple, naïf, élevé, sachant garder sa dignité, son calme, sa mesure jusque dans la tempête; passionné, mais sans le laisser voir, tandis qu'aujourd'hui, ne l'étant pas, nous voulons à toute force le paraître. Ici, nouvelle question. Où commence cet art classique? où finit-il? Pour les uns, c'est avec Bach que la période s'inaugure; pour les autres, c'est Bach qui la vient clore. Et Beethoven, qu'en fait-on? De celui-là, tout le monde veut. Les classiques l'adoptent, les romantiques l'acclament. Il n'y a de discussion que sur le choix des styles. Les hommes du passé voudraient bien s'en tenir à sa première et à sa seconde manière; en revanche, les néo-romantiques ne reconnaissent que la troisième, la dernière. N'oublions ni la musique du présent ni la musique de l'avenir, également appelées à faire valoir leurs droits, et qui dans Haydn, Mozart, ces vrais classiques, prétendraient déjà ne plus voir que les représentants de la période rococo.

Dans cette espèce de conflit byzantin, qui a raison, qui a tort? Ce fameux âge classique, où le cher-

De ce que Phidias et Praxitèle teintaient leurs marbres d'enluminures harmoniques, on n'en a pas conclu, du moins jusqu'à présent, que la statuaire et la peinture ne formassent chez les Grecs qu'un seul art. Tout porte à supposer qu'il n'en devait pas être différemment des services que la musique rendait à la tragédie d'Eschyle ou de Sophocle. Les temps n'étaient pas venus, et la poésie, alors à l'apogée de ses ressources, ne pouvait que prévaloir sur un art encore si imparfait. Or cet état de choses mit des siècles à se transformer. Comme les autres arts, la musique eut un jour, elle aussi, sa renaissance en Italie. Seulement cette résurrection, ce retour à l'idéal, qui, pour la poésie et la peinture, s'étaient manifestés dès le XIV^e^ siècle, nous ne les voyons pas se produire pour la musique avant le début du XVII^e^; mais alors sous quels auspices favorables !

cher? Un habile théoricien allemand, M. Riehl, va nous le dire : « Cet esprit de mesure, d'apaisement, de simplicité, qui constitue le caractère de l'antique, se retrouve en musique, pour la première fois, chez un artiste qui vers le milieu de la Renaissance apparaît au monde comme la dernière figure du moyen âge. On peut dire de Palestrina qu'il a par devers lui l'élément classique; il le prouve en substituant dans ses messes les formes pures, simples du chant populaire italien à l'aride scolastique des Pays-Bas. Il réforme son art, *sacrifie au dieu inconnu de l'antique musical.* C'est le classique par excellence. Viennent ensuite les maîtres sacrés et profanes de l'école romaine. Ils continuent l'œuvre de Palestrina, étendent les horizons, dégagent la symétrie, développent dans leurs morceaux une architecture *transapparente*, et, déliant la mélodie, la rendent à sa grâce native, à sa noble sensualité. Ces hommes furent au XVIII^e^ siècle les véritables représentants de l'antique musical et le même élan qui poussait nos statuaires vers les maîtres de l'antiquité grecque et romaine entraînait aussi nos musiciens. Eux aussi obéissaient à la passion de l'étude, eux aussi cherchaient l'antique à Rome et le trouvaient non dans des débris de statues, des fûts de colonnes, mais chez des maîtres bien vivants! »

Il y eut certes en Allemagne, pendant la première moitié du XVIII^e^ siècle, des musiciens aussi grands, plus grands même que ceux d'Italie, et cependant, tout homme voulant s'instruire à fond passait les Alpes. Sans doute ailleurs pouvait s'apprendre cet art qui fait les compositeurs, la technique du métier; mais l'idée de mesure, d'esthétique, le sens de la pu-

reté, de la clarté dans la forme, en un mot la vraie école de l'antique n'était qu'en Italie. J'aurai le temps de parler de Gluck tout à l'heure ; voyons Haydn, Mozart. Ce qui fit de ces hommes de tels modèles dans l'art de penser et d'écrire, ce ne fut pas seulement leur génie, ce fut aussi la transmission de la belle forme italienne, le *canon* de cette école du simple, du correct, du lumineux. Coïncidence curieuse de l'idée littéraire et musicale à cette époque ! tandis que Lessing, Goethe, Herder, Schiller, demandent à l'étude de l'antiquité classique la régénération de la poésie, les musiciens, sans s'être concertés et ne prenant pour guide que leur instinct, vont aux mêmes découvertes. L'idéal moderne de l'antique musical, Haydn et Mozart l'ont produit ; bien plus encore que dans les tragédies de Gluck, il est dans ces symphonies que l'orchestre du prince Esterhazy exécute pendant le repas, dans ces opéras écrits sur la commande d'un directeur de théâtre de rencontre. Mozart, voulant rendre l'idée de grandeur, d'omnipuissance, intitule une symphonie : *Jupiter !* C'est là sa symphonie héroïque, à lui. Beethoven songe à Napoléon, Mozart ne pense encore qu'à Jupiter. D'un côté, vous avez le splendide soleil couchant de la période classique, de l'autre, l'aurore du romantisme incendiant le ciel. L'œuvre de Mozart est un grand morceau d'antique musical dans le sens des vieux grands Italiens. Son Jupiter a la sérénité, la gaillardise d'un olympien repu d'ambroisie et de nectar. C'est le dieu monarque et badin qui lance la foudre et fait la débauche, le Jupiter-Louis XIV, amant de Sémélé, de Danaé, de toutes les belles dames de la cour. Dans le *me-*

nuet, vous le voyez danser aux noces de Thétis, mais dans l'*adagio* on sent monter vers lui l'hymne des humains, et la fugue finale nous le montre, d'un trait magnifique, en sa toute-puissance, laissant tomber d'en haut sur la terre un regard calme, impassible. Lumière, harmonie, goût suprême! c'est là le véritable art classique, l'art grec musical entrevu par les compositeurs italiens de la Renaissance, et dont Mozart, entre tous, possède le secret, le canon. Cette forme architecturale, élevée et pure, où l'air circule librement, où partout la clarté pénètre, semble construite pour l'éternité, ce qui n'empêche pas les mélodies et les harmonies d'être complètement modernes. La critique historique et philosophique n'a rien à prétendre dans ce style; c'est le génie antique deviné par le génie moderne, qui n'en reste pas moins fidèle à lui-même et à son temps.

II

Avant Haydn, Mozart, Gluck avait reçu la tradition de cette grande école classique italienne, à laquelle il se rattache par le naturel de ses mélodies, la sobriété de son instrumentation; mais sa destinée, à lui, n'est point là seulement. Son génie naîtra plus tard d'un système. Dans son premier voyage en Italie, il se contente de ce qui suffit à Piccini, à Sacchini, disciple déjà plus profond, passe à côté de la tradition des maîtres, qu'il reprendra quelque jour, selon son propre formulaire et lorsque l'étude et l'expérience lui auront démontré que tout ce qu'il a fait est à refaire. Né le 4 juillet 1714 à Weis-

senwang, en Bohême, dans les États du prince Lobkowitz, il se rend très jeune à Prague, où il acquiert une certaine force sur le violoncelle. A dix-sept ans, il entre à Milan au service du prince Malzi, étudie la composition, et au bout de quatre ans écrit son premier opéra : *Artaxerce*. En 1745, il visite Londres et Copenhague, revient par Vienne en Italie, puis retourne à Vienne (1772).

Nous l'abordons au beau moment du règne, au plein de l'astre. Il a cinquante-huit ans ; le réformateur s'est déjà révélé. Il a écrit *Orphée*, *Alceste*, et, les yeux tournés vers la France, prépare son *Iphigénie en Aulide*. L'Europe entière le discute. En Angleterre, le docteur Burney l'appelle un Michel-Ange de la musique [1]. Le critique Viennois Sonnenfels, louant ce système dont la simplicité le fait penser à l'œuf de Christophe Colomb, s'écrie : « Son imagination est sans limites ; il lui faut, non point s'enfermer dans une nationalité musicale quelconque, mais se les approprier toutes ! Allemand, italien, français, son style embrasse tous les styles et trouve imperturbablement dans la nature l'expression vraie ; sa phrase ne cesse jamais d'être en parfait accord avec la situation, large, puissante, passionnée, symétrique ; dessin pur et correct qu'un admirable coloris complète ! Chaque phrase de sa musique prise à part forme un tout plein d'agrément, lequel à son tour se rapporte ensuite au grand ensemble d'une si merveilleuse façon, qu'on serait tenté de comparer les phrases de Gluck à des maté-

1. Charles Burney : *the Present State of music in France*, notes de voyage publiées dans les dernières années du XVIII^e^ siècle.

riaux solides qu'il emploie pour la construction de son sublime édifice. »

Nous venons d'entendre l'Anglais Burney le proclamer un Michel-Ange, voici maintenant le Napolitain Planelli qui le baptise un Raphaël, et fonde sur sa partition d'*Alceste* toute une théorie de musique publiée en 1772, d'autres disent en 1777. Rien de nouveau sous le soleil; les mêmes réflexions que nous suggère aujourd'hui l'œuvre d'un Meyerbeer, le savantissime Martini, ce *pater profundus* de l'époque, les développe en parlant de Gluck. « Il a su réunir les beautés du chant italien à certains avantages particulièrement français, et donner pour base à cette harmonique association la science instrumentale allemande. » Le bon Wieland, lui aussi, se met de la partie, et je saisis au vol un paragraphe qui ne manquera pas d'avoir son charme pour ceux qui aiment cette note lyrique un peu vague dont se payent volontiers d'ordinaire les beaux esprits philosophiques de tous les temps lorsqu'il leur prend fantaisie de discourir sur les arts. « Grâces soient rendues au chevalier Gluck, qui ramena le règne de la musique et la replaça sur le trône de la nature, d'où la barbarie, l'ignorance, les préjugés, le mauvais goût, l'avaient précipitée. Fidèle à ce principe de Pythagore, il a préféré les muses aux sirènes, négligeant les frivolités, les ornements d'un style faux pour cette noble et mâle simplicité qui seule, dans les arts comme dans nos écrits, peut traduire le caractère du vrai, du grand, du beau! De quels prodiges serait capable une âme embrasée d'un pareil feu, s'il pouvait se rencontrer à notre époque un souverain qui voulût faire pour l'opéra ce que jadis un Périclès fit pour le théâtre d'Athènes! »

Gluck n'était point de ces natures que tourmente un incessant besoin de production. Il aimait parfois à se recueillir, à s'isoler des bruits du monde et de la scène, lisant, méditant, philosophant tout à son aise. Après le succès d'*Alceste*, on le vit, à Vienne, vivre un moment de cette existence retirée, se faire de ces fortes et studieuses vacances à la Dioclétien. Vous connaissez cette maison du sage dont parle Cicéron, ce rendez-vous permanent de tout ce que la ville contient d'illustre, d'honnête, d'intelligent : *plenam semper et frequentem domum concursu splendidissimorum hominum*. La résidence de Gluck pendant cette période fut ce bienheureux recoin privilégié. On y venait de toutes parts visiter le grand artiste, très affable en son particulier, toujours ouvert à la discussion et chez lui le meilleur des hommes. Hors de sa maison toutefois c'était autre chose, et l'hôte aimable et courtois de la veille devenait un affreux tyran sitôt qu'il avait pris place à son pupitre de chef d'orchestre. La moindre faute commise par les exécutants le jetait en des états de fureur indescriptibles, et, pour attirer sur soi la foudre et l'éclair, il suffisait de s'être trompé dans l'interprétation d'un sens, d'avoir manqué de rendre une nuance. Vingt fois, trente fois on devait se reprendre à l'ouvrage, et les admonestations de continuer à pleuvoir, les gros mots de tomber dru comme grêle, à ce point que la révolte s'en mêlait et que ces musiciens, qui, tous faisant partie de la chapelle, étaient d'ailleurs gens fort habiles, finissaient par se trouver trop maltraités et levaient la séance de leur propre mouvement, laissant le maître déverser sur leurs places vides l'excès de son enthousiasme.

Alors on allait se plaindre à Joseph II, offrir en masse des démissions que le conciliant monarque repoussait en disant : « Que voulez-vous ! ce n'est point un méchant homme ; mais le bon Dieu l'a fait ainsi, et ni moi ni vous autres n'y pouvons rien ! » Il s'ensuivit de toutes ces querelles que, lorsque Gluck dirigea l'orchestre, les musiciens furent payés double. Jamais un *fortissimo* ne lui semblait assez vigoureusement enlevé, de même qu'il exigeait l'impossible dans le rendu d'un *pianissimo*. S'il s'asseyait au clavecin, il vous donnait égal spectacle, cherchant toujours à peindre par ses airs, par ses gestes, chaque nuance de l'effet que la musique doit exprimer. Il vivait, mourait avec ses héros, avait au cœur toutes les colères d'Achille, dans ses yeux toutes les larmes d'Iphigénie ; sur les dernières mesures de l'air d'Alceste, on le voyait tomber en pâmoison, et ce hoquet suprême : *Manco, moro, e in tanto affano non hò pianto*, s'exhalait en quelque sorte expiré de sa lèvre blêmissante.

Gluck fut un de ces maîtres qui prennent au sérieux l'inspiration. Pour lui, la Muse n'était pas un vain mot. Il l'invoquait, l'attendait, et, quand elle arrivait à son appel, se livrait à elle corps et âme ; il en oubliait le boire et le manger, sautait à bas de son lit pour courir la nuit, en chemise, à son piano, essayer un passage, une idée, qu'avant de se recoucher il griffonnait en toute hâte. C'est dans un de ces moments de diable au corps que Callot-Hoffmann l'a saisi et rendu d'un trait incomparable :

« L'homme s'approcha d'une armoire placée dans l'angle de la chambre et tira un rideau qui la masquait. Je vis alors une suite de grands livres bien re-

liés, avec des inscriptions en lettres d'or, telles que : *Orfeo*, *Armida*, *Alceste*, *Ifigenia*. Les regards fixés sur moi, il saisit un des livres, c'était *Armide*, et s'avança d'un pas solennel vers le piano. Je l'ouvris vitement, et j'en déployai le pupitre. Il ouvrit le livre, et quel fut mon étonnement! je vis du papier réglé, et pas une note ne s'y trouvait écrite. Il me dit : « Je vais jouer l'ouverture, tournez les feuillets et à temps! » et il joua magnifiquement, en maître, à grands accords plaqués, et presque conformément à la partition, le majestueux *tempo di marcia*. Son visage était incandescent, tantôt ses sourcils se joignaient et une fureur longtemps contenue semblait sur le point d'éclater; tantôt ses yeux remplis de larmes exprimaient une douleur profonde. Quelquefois, tandis que ses deux mains travaillaient d'ingénieuses variations, il chantait le thème avec une agréable voix de ténor, puis il savait imiter d'une façon toute particulière avec sa voix le bruit sourd du roulement des timbales. Plus tard, il se mit à chanter la dernière scène d'*Armide* avec une expression qui pénétra jusqu'au fond de mon âme. *Sa musique était la scène de Gluck dans un plus haut degré de puissance*. Toutes mes fibres vibraient sous ses accords. J'étais hors de moi. Quand il eut fini, je me jetai dans ses bras et m'écriai d'une voix émue : « Quel est donc votre « pouvoir? qui êtes-vous? » Il se leva et me toisa d'un regard sévère et pénétrant... Lorsqu'il reparut tout à coup avec la lumière, il portait un riche habit à la française, chargé de broderies, une belle veste de satin, et une épée pendait à ses côtés. Je restai stupéfait; il s'avança solennellement vers moi, me prit doucement la main et me dit en sou-

riant d'un air singulier : *Je suis le chevalier Gluck* [1] ! »

Gluck, ai-je dit, s'imposait despotiquement à son orchestre et jusqu'à trente fois commandait la répétition d'un même passage. Quel maître, quand on y réfléchit, n'eut de ces exigences? Tyrans, ils le sont tous, plus ou moins ; seulement chacun a sa manière. Rossini, Meyerbeer, Auber, Berlioz, Verdi, autant nous en avons vu, autant ont fait ou voulu faire comme Gluck, et si, dans la recherche d'un idéal d'exécution entrevu par le génie seul, ils se sont arrêtés à la vingt-cinquième expérience sans pousser jusqu'à la trentième, ce n'est peut-être point la bonne volonté qui leur aura manqué. Meyerbeer y mettait, lui, mille façons : poli, doucereux, insinuant, il parlementait avec ses artistes et par la plus insidieuse des persuasions obtenait d'eux des prodiges de dévouement. « Ce que vous venez de faire là est admirable ; mais, si nous recommencions, peut-être serait-ce encore mieux! » Rossini, toujours spirituel, gouailleur, imperturbable, mettait les rieurs de son côté. Il interpellait le délinquant, saisissait le loup par les oreilles : « Ce *ré dièze* que vous me donnez là n'a certes rien de mauvais en soi, j'en prends note et compte en faire bon usage tôt ou tard ; mais, pour cette fois, j'ai écrit un *ré naturel*, et, si vous voulez bien, nous nous y tiendrons! » Pourquoi ces emportements qui remuent la bile, ces colères perturbatrices du système nerveux? Fi de ces grossièretés barbares dont un galant homme se repent toujours, de cette diplomatie aulique qui rabaisse le génie! parlez-moi d'un pyrrhonisme bien tempéré, *wohltem-*

1. Hoffmann, *Contes fantastisques*, t. VIII.

perirter, comme disait le vieux Bach, et qui, tout en aidant son homme à se tirer gaillardement de toutes les difficultés de la vie, ne l'empêche pas d'écrire *Guillaume Tell!*

III

Vers la fin de janvier 1770, il y eut à Vienne, au palais Eugène, un de ces bals masqués qui font époque. L'impératrice y assistait, environnée de sa nombreuse famille, de sa noblesse, escortée de la foule variée, brodée, chamarrée, éblouissante, de ses Hongrois et de ses Polonais. Plus de quatre mille personnes prirent part à cette fête, où, pour la dernière fois, Marie-Thérèse et Marie-Antoinette parurent ensemble en public. La mère et la fille devaient bientôt se quitter pour ne plus se revoir. Jamais on n'aperçut pareil contraste. L'impératrice ne marchait déjà qu'avec fatigue, visiblement alourdie par une corpulence qui d'année en année allait croissant. Les temps étaient passés de sa beauté, de son éclat; le visage, épais, obèse, marqué de petite vérole, avait perdu ses charmes d'autrefois, et pris dans les émotions, les tourmentes d'un règne illustre, mais laborieux, une expression de tristesse, de lassitude, à laquelle la perte d'un époux tendrement aimé avait mis le dernier sceau. En revanche, quelle adorable fleur que cette enfant qui s'épanouissait à son côté comme un frais bouton de rose! — Laissons Marie-Thérèse et la jeune dauphine de France causer avec le cardinal de Rohan et le marquis de Durfort, et voyons l'empereur Joseph II se promener dans une galerie entre deux compagnons qui, sans appartenir

à la haute noblesse de l'empire, sans être, comme on dit, de la *crème*, n'en paraissent pas moins jouir en ce moment de toutes les sympathies du jeune prince. L'un, celui de droite, vêtu d'un habit de peluche tirant sur le violet, n'est déjà plus jeune, ses traits respirent le calme ; ses paupières, qu'il tient d'habitude presque closes, indiquent le penseur, le philosophe. L'autre, celui de gauche, est encore un enfant : il porte un habit de velours écarlate, lequel sied à ravir à sa jolie petite personne. L'un et l'autre, on les a d'avance reconnus : le vieux s'appelle Gluck, l'enfant Mozart.

Joseph II n'aimait pas seulement la musique avec passion, c'était aussi un exécutant des plus habiles sur le piano et surtout un violoncelliste de première force. Après avoir quelque temps parlé à Gluck de son *Alceste*, à Mozart de son *Mithridate*, qu'on était au moment de donner à Milan, l'empereur s'éloigna, promettant à Gluck d'arranger les choses de manière que son dernier chef-d'œuvre fût avant peu représenté sur la scène du grand Opéra de Paris. — Restés seuls en présence, les deux musiciens continuèrent à se promener en conversant. Mozart a raconté depuis l'impression profonde qui lui était restée de cet entretien.

« Mon enfant, disait Gluck, je n'ai jamais eu foi aux petits prodiges; mais il me semble surprendre dans tes yeux l'éclair d'une flamme dont je sais le nom. Crois-moi, fuis la mode, évite la routine italienne. Suis mon exemple, Mozart; tu t'en trouveras bien. Continue après moi mes réformes, attache-toi au génie de la langue : c'est le secret de t'emparer de tous les cœurs ; quand pour nous est le mot et le son, qui nous résisterait? »

Et parlant ainsi, le vieux maître s'animait ; à l'idée de l'ère nouvelle fondée par lui, une rougeur d'enthousiasme colorait son visage d'une plasticité marmoréenne. Mozart avec respect l'écoutait, tout en faisant *in petto* ses réserves sur le système et sachant bien ce qu'il en garderait, ce qu'il en laisserait. Tous deux allaient, mesurant à pas graves les appartements où tourbillonnait l'essaim des masques. Gluck oubliait la différence d'âge ; dans cet enfant de quatorze ans, il avait reconnu un esprit de sa famille, l'héritier prédestiné de son trésor d'idées. Il le traitait comme un père son fils, lui parlait de ses projets de visiter Paris sous les auspices de la jeune dauphine, d'écrire un jour pour la langue française, capable, selon lui, bien autrement que l'italienne, de rendre en musique l'expression d'un sentiment viril et fort. Pendant ce temps, les dominos qui passaient se les montraient du doigt, et le nom vénéré de l'auteur d'*Alceste* se mêlait dans leurs chuchotements au nom déjà cher du petit prodige.

Nous avions à notre ambassade à Vienne à cette époque (1770-1772) le bailli du Rollet, diplomate bel esprit, qui par occasion fréquentait le Parnasse. Gluck, dont c'était la manie de prendre les gens au collet pour leur parler de ses idées, de son système, s'ouvrit à lui. En pareil cas, de confident à collaborateur il n'y a que la main. Restait le choix du sujet. On convint de prendre l'*Iphigénie* de Racine comme l'ouvrage le plus propre à se prêter à l'association de la tragédie, de la musique et du spectacle qui sied au genre lyrique. « Si vous voulez savoir ce que c'est qu'un opéra, je vous dirai que c'est un travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien,

également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage. » Contre cette boutade de Saint-Évremond, Gluck et du Rollet avaient à cœur de réagir. L'œuvre du *librettiste* arrêtée en commun, le mouvement des scènes, l'ordre des morceaux déterminés, le poète se mit à sa besogne, et l'acheva glorieusement avec l'aide d'Apollon, des neuf sœurs, et surtout de ce fameux dictionnaire des rimes dont aimait tant à se servir le grand Quinault, son maître et son modèle. Non moins laborieuse, mais on peut l'avouer, beaucoup plus illustre encore fut l'élucubration du chevalier Gluck. Couvé pendant un an à la flamme de son génie, le sujet parcourut à souhait la période de transformation, et ce puissant cerveau, après avoir douze mois porté l'héroïque conception, en accoucha tout d'un trait à la veille du départ pour Paris.

La France spirituelle et galante en était alors aux chefs-d'œuvre de Lulli, de Campra, de Rameau, à ce système d'opéra taillé depuis un siècle par le poète Quinault sur le patron des jardins de Le Nôtre, des tragédies de Racine, des poèmes didactiques de Despréaux et de toutes ces monumentales symétries dont le règne semblait ne pouvoir finir. On s'étonne à penser à cette espèce de muraille de la Chine qui, vers le milieu du XVIII^e^ siècle, se dressait encore presque intacte entre notre art national et l'art des autres pays. Je ne veux pas m'occuper de nos poètes; je laisse Voltaire appeler Shakspeare un Gilles de la foire, un Allobroge, un babouin, parler du *salmigondis* de Dante qu'on a pris pour un poème, turlupiner Cervantes, Calderon ; mais, pour m'en tenir à la musique, de quelles pastorales ridicules, de quels

ponts-neufs faisions-nous nos délices, tandis qu'en Italie, en Allemagne, *Orphée et Eurydice*, *Alceste*, passionnaient le public ! Une voix cependant s'élève en France pour protester, la voix du citoyen de Genève. Chose étrange que ce Jean-Jacques, si prompt, si éloquent lorsqu'il s'agit de combattre, de bafouer l'erreur, tombe lui-même, dès qu'il s'imagine de composer, dans la dernière des erreurs, et que ce panégyriste entraînant, parfois sublime, soit de tous les musiciens le plus grotesque ! Oublions *le Devin du village*, ne songeons qu'au superbe agitateur, à l'insurgé qui d'instinct poussait à la roue, et, piètre musicien, préparait chez nous l'avènement des grandes périodes musicales.

Gluck vint donc en France au bon moment. Dans le public, l'esprit de réaction contre les vieilleries du passé l'appelait, l'attendait ; à la cour, Marie-Antoinette ouvertement se déclarait sa protectrice. Et pourtant, malgré tout, que de difficultés à vaincre, de cabales à surmonter ! Heureusement qu'on avait affaire cette fois à l'un de ces héros de mâle complexion que rien ne déconcerte et qui marchent à leur but en écrasant sous leurs pas toutes les vipères de l'envie. Les demoiselles de l'Opéra commencèrent, cela va sans dire, par goûter médiocrement le régal. Ces morceaux de fabrique tudesque leur semblaient un peu bien indigestes, et l'on n'eût point demandé mieux que de ne les point avaler. La divine Laguerre, la triomphante Le Vasseur, venues là en beaux atours et coiffées de leurs diamants, prenaient ce ton d'autorité dont parlait le maître pour une insulte à leur majesté de reines de théâtre ; mais Gluck, sans s'occuper de ces grimaces, continuait sa besogne avec la

même fermeté, ne ménageant personne et d'un mot rappelant à l'ordre les mauvaises têtes : « Nous sommes ici pour répéter mon *Iphigénie*. Voulez-vous chanter, ne le voulez-vous pas ? Si vous voulez, fort bien, recommençons ; sinon, dites-le franchement. Aussitôt je cours chez la dauphine l'informer que mon ouvrage ne peut être représenté, puis je reprends la poste et m'en retourne à Vienne ! »

En sortant de ces répétitions, la plupart du temps fort orageuses, il allait se promener aux Tuileries et recherchait de préférence les plus sombres endroits pour y rêver à son aise et continuer le dialogue avec ces personnages que son imagination lui représentait vivant sans cesse à ses côtés. Par un beau soir d'avril 1774, les passants qui traversaient le jardin à la nuit tombante furent témoins d'un curieux spectacle. Un homme grand, robuste, d'aspect et d'accent étrangers, vêtu d'une rhingrave de teinte brune, se débattait au milieu d'un attroupement de soldats suisses qui voulaient à toute force l'entraîner au poste. Dans le feu de l'action, son chapeau était tombé à terre ; mais sous cette perruque ébouriffée éclatait un front plein de génie et de tempêtes, et ces grands yeux bleus, accoutumés à regarder le soleil en face, dardaient sur les assaillants des regards d'aigle courroucé. La foule cependant s'amassait, s'ameutait. Les marchandes de violettes commençaient à crier au voleur et les bourgeois au régicide, lorsque M. de Lauzun, que le hasard poussait de ce côté, s'arrêta, vit l'algarade, et dans ce voleur et cet assassin reconnut son ami le chevalier Gluck. C'était lui, en effet, le trop impressionnable auteur tragique, lui qui, ruminant son œuvre sous les arbres, avait pris

trop au sérieux les colères de son Achille, dont il allait déclamant le récitatif avec les gestes et les intonations de circonstance. Les braves Suisses, apercevant ce furieux, s'étaient dit, à l'air sombre de son visage, aux frénésies de sa pantomime : « Voilà un drôle qui assurément médite un mauvais coup ! » Et, comme il n'était question dans ce monologue que d'imprécations, de victime immolée au pied des autels, le tout accompagné de roulements d'yeux et de menaces à poings fermés dirigées contre le palais des rois, on avait aussitôt porté au compte de Louis XV toutes les belles choses débitées à l'adresse du vieil Agamemnon, et cru voir dans Achille un nouveau Damiens.

Le 19 de ce même mois d'avril 1774, *Iphigénie en Aulide* fut représentée sur la scène du grand Opéra de Paris avec un succès d'enthousiasme. Il faut lire dans les récits du temps quels transports accueillirent cet air d'Achille, cause de la mésaventure du jardin des Tuileries. C'était de l'extravagance, des folies! Les gentilshommes *portaient la main à la garde de leur épée*, les femmes agitaient, brisaient leur éventail, et leur visage ému, attendri, baigné des plus douces larmes, ressemblait au portrait d'Adrienne Lecouvreur dans le rôle de Camille, en pleurs, et l'urne dans les mains.

> Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
> Ne coûta tant de pleurs à la Grèce assemblée.

Ces vers de Boileau étaient, faute de mieux, cités partout le lendemain, comme allusion au paroxysme de cette soirée. Le fait est qu'un tel succès dépassait

tous les règlements ; qu'on se figure des recettes de quinze mille livres, et cela pendant un nombre extraordinaire de représentations qui, en 1782, n'avaient pas encore interrompu leur marche !

Gluck ne devait point s'en tenir là. Comme tous les grands musiciens qui depuis ont recherché la consécration française, il n'eut pas plus tôt conquis les esprits par un coup de maître qu'il voulut faire de Paris le centre de son activité militante. Après *Cythère assiégée* (1775) vint *Armide*, la fameuse *Armide*, composée sur le texte de Quinault, qui date de 1686, puis *Iphigénie en Tauride*, sur un poème de Guichard, et *Echo et Narcisse* (1779). Ajoutez à cette liste la traduction d'*Orphée* et d'*Alceste*, ouvrages originairement écrits en italien, et vous aurez un de ces répertoires comme en a seul depuis composé Meyerbeer, et devant lesquels, pour un moment, tout s'efface, le passé et le présent.

Ce n'est point à dire cependant qu'il n'y eût encore de très vives résistances. Brillante fut la victoire, mais que d'efforts pour l'acheter ! Combien de brochures, d'articles de journaux, d'apostrophes et de querelles à main armée ! Il est vrai qu'en avançant, la question musicale s'était terriblement grossie et compliquée, et que ces mots « gluckistes et piccinistes, » qui ne signifiaient au début qu'une simple lutte de systèmes, avaient fini, grâce aux intrigues de cour, par servir de cri de guerre à la politique. Gluck se produisait en France sous les auspices de la jeune dauphine. En fallait-il davantage pour que la comtesse du Barry se mît aussitôt en quête d'un candidat ? Cet heureux représentant des droits de la belle mélodie et des petites rancunes du pavillon de

Luciennes fut donc le maestro Piccini, qu'on nomma directeur de l'opéra italien. Auteur d'une foule de partitions plus ou moins remarquables, — on lui en attribue jusqu'à cent trente-deux, sans compter les cantates, intermèdes, ballets, symphonies, etc., — mélodiste facile et sans préjugés, mêlant le bouffe au tragique, le sublime au grotesque, écrivant de la même main *la Buona Figlia* et l'admirable chœur des prêtres de la nuit dans *Didon*, — Piccini était, pour ses défauts comme pour ses qualités, l'antagoniste par excellence d'un homme tel que Gluck. Cet Italien avait en soi tout le nécessaire pour agacer, irriter, mettre hors de lui le grand Allemand. Vrai choix de favorite ! et les amis aidant, appuyant, guelfes et gibelins arrivant à la rescousse, on se peut figurer le beau vacarme !

Gluck régnait sur la scène française, Piccini, aux Italiens, faisait ferme ; entre les deux camps, impossible de rester neutre. *Medium tenuere beati!* de ces heureux-là, personne n'en voulait. A la tête des partisans de Gluck s'agitait Rousseau ; Marmontel dirigeait le groupe des piccinistes. On avait pour devise d'un côté : « Clarté, vérité dans l'expression, » de l'autre : « Charme et douceur dans la mélodie, » et les apostrophes d'aller leur train, les coups de pleuvoir [1] au nom des principes. Le *Journal de Paris*,

1. En même temps que les vaudevilles. Le philosophe de Genève, qu'on nomme en cette guerre le marquis *du Trille* à cause de son italianisme d'ancienne date, tout en portant de rudes bottes, n'était pas sans recevoir mainte écorniflure :

Les Lullis et les Rameaux
Sont des esprits opaques.
Ainsi l'a dit en deux mots
Jean-Jacques ! Jean-Jacques ! Jean-Jacques !

Et ainsi de suite pendant trente couplets en style de complainte.

organe de l'auteur d'*Alceste*, se distinguait surtout parmi les belligérants. Il y avait là un certain *anonyme de Vaugirard* dont les ripostes vous démontaient de pied en cap un adversaire ; l'infortuné La Harpe, si souvent mis par lui hors de combat, ne remontait sur sa bête que pour se voir infliger des confusions nouvelles. Aux violences de l'ennemi, brochures, pamphlets, chansons, les gluckistes répondaient par cette fière manœuvre pratiquée depuis Scipion par tous les victorieux : « Montons au Capitole, voyons la caisse ! » On interrogeait les recettes, et les chiffres étaient énormes : cent soixante mille livres pour quelques représentations d'*Armide !* « Je n'aime pas le brailler et je n'entends pas le raisonner, » s'écrie le pseudonyme Urluberlu en terminant son apologue, auquel il donne pour moralité les huit cent mille livres de bénéfice net produits par les quatre ouvrages : *Iphigénie*, *Orphée*, *Alceste*, *Armide*.

Gluck lui-même ne laissa pas d'intervenir publiquement dans le débat. Il imprima sur sa musique et son système un article dans la *Gazette de France*, un autre dans la *Gazette de Littérature*. Ces diverses pièces, jointes aux préfaces et dédicaces de ses opéras, forment un volume publié à Paris en 1781, et qu'il faut lire, non point seulement comme un exposé de doctrine, mais comme un témoignage de ce que peut parfois le génie dans les excursions qu'il se permet en dehors de ses domaines. Cette prose-là n'est certes ni d'un musicien ni d'un Allemand ; on y saisit à tout propos le sentiment vrai de la langue, l'art de bien dire, le nerf du style. Pourquoi ne réimprimerait-on pas ce volume ? Ce serait œuvre de lettré d'éditer à nouveau ces pages dont quelques notes, rattachant le

passé au présent, feraient un livre tout actuel. On y verrait qu'en somme il n'y a de vivants que les morts, et qu'il suffisait d'avoir lu la préface d'*Alceste*, écrite il y a près d'un siècle, pour découvrir la trop célèbre théorie de l'avenir. — « Avant de me mettre au travail, écrivait Gluck, ma grande affaire est d'oublier que je suis musicien, de m'oublier moi-même pour ne plus voir que mes personnages. Je commence par étudier mon sujet acte par acte; ensuite je repasse l'ensemble dans mon cerveau, après quoi je me transporte d'imagination dans la salle du spectacle. Je me figure que je suis assis au parterre, et je compose. Tout cela fait que mon œuvre est entièrement distribuée en ses moindres parties, terminée même avant que j'en aie écrit une seule note. »

Il est certain qu'un art ayant pour unique but l'imitation de la nature devait procéder de la sorte et s'interdire inexorablement l'accès de ces mille petits sentiers tout parfumés de roses et de mélodies où s'attarde si volontiers le compositeur malavisé qui se complaît aux beautés purement musicales.

« On n'imagine pas, poursuit Gluck, à quel point les principes contraires peuvent nuire aux arts qui se *proposent l'imitation de la nature*. Faute de consentir à s'oublier, le poète fait des tirades, le peintre outrepasse la nature et devient faux, le comédien déclame, et le compositeur, voulant briller, ne réussit qu'à produire l'ennui. »

Peindre une action, en préciser le moment, maintenir imperturbablement chacun de ses personnages dans la responsabilité de son caractère, rien en cela que de très favorable à l'intérêt dramatique, et, à tout prendre, de très compatible avec les droits de

la musique. Il semble, à première vue, qu'il n'y ait de sacrifié que l'individualité du chanteur, et l'individualité du chanteur, représentée par les *sopranistes* et les *soprani*, avait dès cette époque tant exercé déjà de tyrannies qu'on ne saurait guère vraiment en déplorer la négation. « Musique, que veux-tu ! s'écriait alors Beccaria ; on paye les danseurs de corde pour exécuter des sauts de carpe, et les chanteurs pour imiter les danseurs de corde [1] ! » Donc plus de ces charlatans grotesques, de ces despotiques jongleurs du trille et de la roulade venant, à point nommé, débiter l'air de bravoure auquel inévitablement succédait, dans l'acte suivant, *l'aria di grand' espressione* ; mais à la place de la *prima donna*, du *primo uomo* et du *primo basso* dégoisant sur la ritournelle obligée leurs cadences stéréotypées, la superbe Clytemnestre, la tendre et sensible Iphigénie, le fougueux, le terrible Achille, exprimant leur passion dans le plus beau langage musical.

Ici nous touchons au sublime du système et peut-être en même temps au point critique. Agamemnon, apprenant que les dieux lui commandent d'immoler sa fille, s'écrie dans *Iphigénie :*

Je n'obéirai point à cet ordre inhumain.

Il s'agissait de rendre musicalement *tout* ce que ces paroles contiennent de stupeur, d'émotion profonde et douloureuse et aussi de révolte contre l'aveugle arrêt du destin. Gluck fait répéter deux fois la phrase à

1. « Musica, che vuoi tu ? I ballerini dà corda si paganò perchè si faccian maraviglia, eppur a la massima parte de'musici vuol fare dà ballerini da corda ! »

son personnage. La première fois Agamemnon cherche à s'encourager ; il voudrait bien se déclarer, mais n'ose encore ; dès le début, le *je* placé sous une *noire* marque l'indécision ; vers la fin du vers, la voix fléchit ; suit une pause pendant laquelle on dirait qu'il s'attend à voir tomber sur lui la foudre, mais le tonnerre n'éclate pas, le châtiment hésite. Alors le sentiment qui grondait sourdement tout à l'heure s'enhardit, le cœur du père se redresse. La phrase recommence, mais avec fermeté, résolution, la *noire* de la première version devient une *croche*, la *longue* une *brève*, et le discours net, rapide, accentué, prend soudain le ton de la plus inébranlable affirmation : « Il n'obéira pas. » Peut-être trouvera-t-on que voilà bien des cérémonies pour un simple pronom personnel, et que de pareilles beautés tiennent plus à l'ordre esthétique qu'à l'ordre musical. Je n'en disconviens pas, et suis de ceux que tant de psychologie, de haute raison, parfois épouvantent. Je me hâte de déclarer cependant qu'à mes yeux toutes les chicanes qu'on fait à son système ne diminuent pas Gluck d'une ligne. Il appartient à cette classe d'hommes qui restent debout à travers les siècles. On peut aujourd'hui le trouver trop absolu, trop rigoriste, regretter qu'il ne soit pas plus *musicien* dans le sens de Mozart et de tous ceux qui pour l'expression dramatique descendent de lui : Cherubini, Weber, Meyerbeer, Rossini même, le Rossini des récitatifs de *Guillaume Tell*, comparables à ce que l'art de la déclamation a jamais produit de plus beau dans aucune langue ; mais, comme envergure et puissance, hauteur morale, clairvoyance, pénétration, intelligence, je doute qu'on ait souvent rencontré mieux, et je plains du fond de l'âme les pauvres gens qui ne savent pas

s'incliner devant de pareils exemplaires de l'être humain, du génie humain, sinon du génie musical proprement dit [1].

IV

Continuons l'étude du système, voyons ses arguments. J'ai raconté plus haut l'effet prodigieux de l'air d'Achille dans *Iphigénie en Aulide*. Nous avons vu le public de Paris se lever en masse, les officiers porter la main à la garde de leur épée. Un des amis de Gluck, Olivier de Corancey, lui demandait un jour pour quelle raison cet air d'Achille, si fier, si belliqueux, si entraînant, et qui à la scène vous fait partager toutes les furies du héros, perd en dehors du théâtre son effet terrible et menaçant, et ne conserve d'autre agrément que celui d'un joli mouvement de marche. A quoi l'auteur répondit : « On oublie toujours que la musique, et cela surtout dans sa partie mélodique, ne possède que des moyens fort limités. Impossible par la simple combinaison des notes dont se compose une mélodie d'obtenir l'expression caractéristique de certaines passions. Force est alors au compositeur de recourir à l'harmonie, à l'instrumentation, recours parfois également insuffisant. Dans l'air dont vous me parlez, tout repose sur un effet de contraste ; ma prétendue magie est tout entière dans la nature du chant qui précède immédiatement cet

1. Il faut dire de Gluck et de ses détracteurs ce que Goethe disait d'Euripide à propos des critiques de Schlegel : « Quand un moderne comme Schlegel relève un défaut dans un si grand ancien, il ne doit lui être permis de le faire qu'à genoux ! »

air, dans la couleur des instruments que j'ai choisis pour accompagner ce chant. Vous venez d'entendre la douce plainte d'Iphigénie, ses regrets de quitter Achille. Les bassons et le cor, qui remplissent le principal rôle dans cette scène, soupirent encore mélancoliquement à vos oreilles. Est-ce donc miracle si l'unisson de toute la bande militaire, éclatant soudain au milieu de ce calme, jette le spectateur dans une émotion extraordinaire, que je devais sans doute, quant à moi, chercher à produire, mais dont l'irrésistible puissance n'en a pas moins pour cause un accident purement physique? » Rousseau, qui grandement admirait Gluck, tenait aussi pour ce système de la tragédie dans les formes, de la tragédie mise en musique et substituée à l'intermède de cour, à la pastorale à cothurnes. « Il faut que l'opéra soit joué, chanté et déclamé ; or, de ces trois choses-là, il me semble qu'on n'en fait qu'une. On y chante, et encore souvent y chante-t-on assez mal. » La musique, esclave de la poésie, anime, vivifie et parachève l'expression qu'elle a reçue d'elle.

Du reste, même au temps de Gluck, la discussion n'était point neuve. Saint-Évremond et la Bruyère déjà l'avaient entamée. Boileau raconte que, sur la demande de madame de Montespan, Louis XIV avait chargé Racine de composer un poème d'opéra. L'auteur d'*Andromaque*, fort embarrassé d'un tel honneur et convaincu qu'un poète ne saurait jamais réussir dans ce genre, « la musique ne prêtant pas à la narration », pria son ami Despréaux de lui venir en aide. La collaboration avait déjà pris forme, lorsque maître Quinault, se voyant menacé dans ses droits et privilèges de librettiste de la couronne de France, poussa jusqu'au

grand roi, et obtint qu'il ne fût pas donné de suite plus tragique à cette fantaisie de la favorite. *Sic nos servavit Apollo*, s'écrie Boileau en terminant cette anecdote, d'où un prologue est pourtant résulté. Dans ce prologue, buriné par le législateur du Parnasse, la Poésie et la Musique apparaissent, allégoriquement personnifiées, selon l'usage, et, après un moment d'entretien aigre-doux, la Poésie fait mine de tourner le dos à son humble sœur en lui décochant ces trois vers, dont un, le dernier, plein de malice :

Ma sœur, il faut nous séparer,
Je vais me retirer ;
Nous allons voir sans moi ce que vous pourrez faire.

J'avoue ici que le sort de cette infortunée Musique me touche sincèrement, et, si quelque chose m'étonne, c'est de lui voir accepter ces dédains lorsqu'elle aurait si beau jeu à remettre à sa place, en quatre mots, l'impertinente péronnelle. « Ce que je vais faire sans vous, ma mie, attendez un peu, vous allez le savoir. Je vais faire la symphonie en *ut mineur*, et l'*héroïque* et la *pastorale*, moins que rien, vous voyez ! Je vais faire encore les ouvertures d'*Egmont* et de *Coriolan* et toutes les *Sonates*. Et, dans le cas où ce simple menu ne vous suffirait point, nous y joindrions, comme hors-d'œuvre, toutes les partitions purement et simplement symphoniques des Haydn et des Mozart, toutes les rêveries instrumentales de Weber, toutes les romances *sans paroles* de Mendelssohn ! » Le malheur veut que les Allégories, de leur nature, ne soient jamais que des sottes, et celle-ci, comme ses sœurs, n'y voit pas plus loin que le bout de son nez.

Qui voulait voir et saisir, c'était Rousseau, et, quand il ne comprenait pas, il fallait, bon gré mal gré, que le maître lui rendît des comptes. Ainsi, dans son opéra de *Pâris et Hélène*, Gluck, selon Rousseau, avait failli par trop d'exactitude ; ses scrupules touchant l'accentuation musicale, la vérité absolue des caractères, l'avaient précipité dans un anachronisme. En donnant à son Pâris cette langueur, cette mollesse attribuée aux mœurs phrygiennes, tandis que dans son chant Hélène affecte, au contraire, l'expression simple, austère, évidemment Gluck s'était rendu coupable d'une grave erreur. Il avait oublié que de Lycurgue seulement datait l'inflexible rudesse des mœurs lacédémoniennes et que la belle Hélène fut mise au monde bien des années avant la venue du farouche législateur. Quand on se mêlait de vouloir raisonner avec Gluck, on devait s'attendre à rencontrer forte partie. En fait d'arguments, l'auteur d'*Alceste* était comme ce personnage de Molière à qui « tout Naples est connu ! » On ne le prenait point en défaut. — « La critique est spécieuse, répondit-il, et plût à Dieu que je n'eusse jamais affaire qu'à des juges ayant vos lumières ! Toutefois cette manière de voir n'est point la mienne. Hélène sans doute aime Pâris, mais de quel amour ? Homère n'a garde de nous le laisser ignorer. Elle s'efforce de relever le cœur de son amant, de lui inspirer l'ardeur de la gloire. L'éloge même de ces vieillards qui la voient passer me donne pour son caractère une estime presque égale à l'idée que je me fais de sa beauté. Ce n'est donc pas spécialement la femme de Sparte que j'ai voulu peindre, mais une âme forte et magnanime. De là ce chant simple, grave et, j'ose ajouter, agréablement persuasif que j'ai mis sur ses lèvres. »

Au camp des gluckistes comme dans l'armée des piccinistes, il y avait les généraux, les chefs de corps et de doctrine : Jean-Jacques, Grimm, Marmontel, La Harpe, puis les fougueux adeptes, — on ne disait point encore dilettantes, — puis en sous-ordre cette foule d'esprits à la suite qui ne savent que *jurare in verba magistri !* Un de ces tirailleurs malencontreux discutait sur *Iphigénie en Tauride* en présence de Sacchini. Arrivé à ce passage de l'air d'Oreste :

Le calme rentre dans mon âme,

notre homme crut pouvoir se permettre une critique, insinuant que le musicien, alors qu'il aurait fallu rendre la plasticité de ce calme dont parle Oreste, en avait troublé l'expression par les figures d'un accompagnement trop dramatique. A ces mots, Sacchini, qui, jusque-là, s'était tenu à l'écart, tombant en plein dans l'entretien : « Mais, monsieur, s'écria-t-il, quelle idée avez-vous donc de la situation ? Lui, calme ! n'en croyez rien. Il ne l'est ni ne saurait l'être. Oreste a tué sa mère. Quand il parle du calme *qui rentre dans son âme*, il cherche à se tromper lui-même ; Oreste vous dit qu'il est calme, et, pendant ce temps, dans l'orchestre, les basses et les violons vous disent qu'il ment ! » On connaît aussi la réponse de Gluck à ce disciple qui, tout en admirant, reprochait sa monotonie au fameux air de « Caron t'appelle », écrit sur une seule note. « Apprenez, mon ami que, dans le royaume des enfers, les passions s'effacent, et que la voix y perd ses inflexions ! »

Je n'oserais contester qu'il n'y ait en tout cela bien de la sophistique. C'est aussi trop de précautions et

de scrupules. L'art ne vit pas seulement de combinaisons magistrales, d'effets *voulus ;* il faut laisser à l'inspiration ses désordres, son imprévu. A force de s'attacher au sens des mots, de mettre partout des points et des virgules, de souligner chaque intention, de vouloir toujours vivifier la lettre, on tue l'esprit :

Et propter vitam, vivendi perdere causas.

Gluck obéit invinciblement à cette loi qui s'impose à tous les réformateurs. Il ne lui suffit pas de créer, il faut encore qu'il démontre. L'idée théorique, abstraite, le possède à ce point que ses plus belles œuvres, toujours grosses de génie, *manquent de musique*. J'ai rencontré jadis en Allemagne un grand homme de cette trempe : Cornélius, le Gluck de la peinture, que la France ignore ou connaît mal. Un jour qu'il me montrait je ne sais plus quel projet de carton pour un de ces cycles titaniques dont les murs de Munich et de Berlin sont couverts : « Voyez ce renard, me dit-il : au premier abord, on se demande ce qu'il vient faire en pareille histoire. Rien autre chose, sinon commenter mon personnage principal. Dans l'acte où je l'ai représenté, fut-il, ne fut-il pas de bonne foi, on ne l'a jamais trop su, et mon renard avertit le public de se bien défier. » N'en déplaise à Gluck, à Cornélius et à tant d'autres grands esprits ayant parfois sacrifié jusqu'à l'excès à la recherche du symbole, ce renard-là, en langage de théâtre, s'appelle la *petite bête*, qu'il ne faut point vouloir chasser de peur qu'elle ne nous égare.

Ce qui rend la musique de Gluck désormais impossible à la scène, c'est surtout la nature des poèmes auxquels cette musique sert d'interprète. Rien dans ces mœurs, dans ces passions, ne nous intéresse. Nous ne croyons ni aux événements ni aux motifs qui les ont amenés. La musique s'attache à rendre le vrai humain, le vrai *immédiat*, tandis que ces personnages et ces situations s'agitent en dehors de toute espèce de vraisemblance. Et puis quelle fonction pour un art appelé à vivre de sa propre vie que celle de servir de simple truchement à la parole, d'user son temps à éplucher des verbes et des adjectifs ! N'était-ce donc point assez, justes dieux, de la tragédie en vers, sans encore avoir la tragédie en musique ? Des actes qui s'engagent par un récitatif, se développent par une suite d'airs et lamentablement se terminent par une monotone mélopée ! Toutes les grandes formes musicales, l'introduction, le chœur, le finale, sacrifiés à l'économie du plan dramatique !

J'admets que le récitatif soit de toutes les formes musicales celle qui accentue le mieux chaque partie du discours, celle qui de plus près serre l'expression, non pas d'un sentiment, mais d'une phrase, d'un mot. Toutefois prenons-y garde et n'allons pas conclure de là que le récitatif soit le dernier terme de la musique ; car, s'il en pouvait être ainsi, la musique aurait abdiqué toute son action individuelle, et de maîtresse deviendrait esclave. Pour prouver ma thèse, un simple argument suffira. Qu'on me cite les plus beaux récitatifs qui existent : celui d'Iphigénie précédant la fin du premier acte, celui de doña Anna dans *Don Juan*, de Léonore dans *Fidelio*,

d'Arnold à son entrée au premier acte de *Guillaume Tell*, et je dirai tout de suite que ce sont là d'admirables chefs-d'œuvre qui, au point de vue du vrai philosophique, l'emportent sur tous les airs du monde, car en eux se trouvent unis dans un indissoluble hyménée la parole et le chant, l'épopée et la mélodie ; je m'écrierai que c'est le beau, le sublime d'un art qui est peut-être plus que la musique, mais qui ne saurait absolument être accepté pour de la musique. Et la preuve, c'est que, si vous exécutez un de ces récitatifs en en supprimant les paroles, tout aussitôt le sens musical disparaît. Que devient le récitatif de doña Anna sans le récit? Quelle valeur cela conserve-t-il comme *musique*? En peut-on dire autant, je le demande, d'un air, d'un duo, d'un finale, de ces divers morceaux d'un opéra où l'accent dramatique correspond au rôle que joue dans le récitatif le principe déclamatoire ? A ne les juger qu'au seul point de vue de la mise en scène, les finales de Mozart sont des merveilles ; serrer le texte de plus près semble impossible. Eh bien, essayez d'en ôter les paroles, et vous verrez si *musicalement* le chef-d'œuvre y perd de son effet, si dans les détails comme dans l'ensemble quelque chose périclite, si vous cessez pour cela d'entendre un admirable morceau de musique.

Il en est de la musique comme de la danse, celui qui en dansant approcherait le plus d'un homme qui marche procurerait, je suppose, à la galerie un assez médiocre plaisir. La théorie de Gluck, beaucoup plus littéraire en somme que musicale, est une théorie toute française. Avant lui, Lulli, Campra, stylés aux mœurs de notre tragédie, en avaient déjà mis en honneur le système. « On pria un jour la célèbre mademoi-

selle Lecouvreur de déclamer ce morceau (le monologue d'*Armide*, de Lulli, *enfin il est en ma puissance*) dans le ton et avec cette intelligence avec lesquels elle rendait si bien la nature. Elle l'exécuta, et on fut agréablement surpris de voir jusqu'à quelle précision Lulli, par sa musique, se trouvait d'intelligence avec elle [1]. » Un pareil éloge n'a pas besoin d'être commenté. Le comble de l'art étant de rendre le sens des paroles, la plus belle de toutes les musiques sera celle qui s'annihilera entièrement dans les beautés du texte, de telle sorte qu'il ne soit plus besoin d'orchestre ni de chanteur pour la faire entendre ; une simple tragédienne suffit à l'expression musicale. Vous pensiez n'avaler qu'une tirade, vous avez absorbé en même temps la partition, tant la capsule pharmaceutique était bien préparée. L'art de mademoiselle Rachel fut certes merveilleux ; je me demande cependant si, appliqué aux compositions d'un Rossini, d'un Meyerbeer, il eût produit de telles illusions. Je me figure au contraire que cette fois la tragédienne eût perdu sa peine, car ici les conditions de réciprocité ne sont plus les mêmes. La musique n'obéit plus qu'à sa libre impulsion, émue de l'idée, oubliant la lettre et ne touchant au texte que comme Antée touche la terre pour rebondir et mieux planer.

Gluck venant en France choisissait habilement son terrain. Le système dont il se faisait le protagoniste devait en effet mieux réussir dans la moderne patrie de la tragédie classique. En Allemagne, la renom-

1. *Apologie de la Musique et des Musiciens français contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées et mal fondées du sieur Jean-Jacques Rousseau, ci-devant citoyen de Genève.* Paris, 1770, p. 20.

mée de l'auteur d'*Alceste* mit plus de temps à s'établir. Je ne parle pas de l'Italie, trop essentiellement musicale de sa nature pour se rompre la cervelle à pareils jeux de scolastique, et qui, habituée à vivre de son propre fonds, resta étrangère à ces réformes, comme elle est depuis restée étrangère à tant d'autres. Que devient dans toute cette affaire M. Richard Wagner et sa méthode ? On n'étonnerait point beaucoup, j'imagine, l'auteur de *Tannhauser* et de *Lohengrin* en lui disant qu'il n'a rien inventé et que toute cette théorie, qu'il étale à si grands fracas dans ses volumes, se trouve exposée par Gluck en quelques pages de préface écrites de ce style simple et clair que pratiquent les honnêtes gens ; mais M. Richard Wagner se doute-t-il que cette méthode, qu'il n'a pas inventée, lui vient de France, et que c'est du vin de notre cru qu'il boit dans son verre allemand ? Inconséquence et contradiction, voilà un homme qui, pour réformer l'art national d'un pays qui donnait hier au monde Beethoven et Weber, s'adresse aux plus caduques traditions de la vieille tragédie française ! Cet homme, n'ayant en vue que l'avenir, ne regarde que le passé, et, comme si l'exemple de Gluck écrasé définitivement sous le fardeau de ses poèmes ne lui suffisait pas, il va demander ses sujets à la légende, au mythe, donne à ce siècle avide d'émotions, de drame, d'élans vrais et passionnés, le dérisoire attrait d'une action presque toujours symbolique : *Tannhauser*, *Lohengrin*, *Tristan et Iseult*, *le Rheingod*, *la Walkyre*, etc., etc.

N'importe, quelque objection que le système provoque, ces chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire classique ont encore pour nous, même au théâtre, un

intérêt particulier. On y voit avec quel sérieux, avec quelle dignité calme et réfléchie de grands esprits se comportaient, et cet enseignement vous communique la force d'âme indispensable pour réagir contre les vilenies et les turpitudes d'un certain idiotisme contemporain. Intérêt de critique peut-être, plaisir de choix où le public qui contribue à faire les grosses recettes ne trouve pas toujours son compte, je le sais, et n'en estime que davantage une administration capable de renouveler de temps en temps ces entreprises. Les spéculateurs abondent aujourd'hui sur la place, qui ne demandent pas mieux que de se mettre à tout propos sous l'invocation de Gluck, de Mozart, de Weber, et de proclamer la religion de l'art, à la condition cependant que cette religion-là va les aider à faire leur fortune. Ce qui se rencontre plus rarement, c'est le culte désintéressé des maîtres.

V

Il convenait à l'Opéra de donner l'exemple, et la reprise d'*Alceste*, à ce point de vue, méritait toutes les sympathies. Les almanachs de l'époque ont raconté la querelle de Sophie Arnould et de mademoiselle Le Vasseur à propos du rôle d'Alceste. Sophie Arnould régnait en chef d'emploi, mais mademoiselle Le Vasseur, sans être belle, plaisait au comte de Mercy-Argenteau, ambassadeur d'Autriche près la cour de Versailles. L'austère Gluck se laissa-t-il séduire, enguirlander? Les dîners de mademoiselle Le Vasseur, l'hospitalité fastueuse qu'elle exerçait au nom et aux frais d'une excellence dont plus que personne un

protégé de Marie-Antoinette devait ménager le crédit, tout cela prévalut-il finalement sur le choix du maître ? L'histoire permet les doutes. Toujours est-il que Sophie Arnould dut céder le rôle à sa rivale, et que la querelle de ces dames, entretenue, avivée à coups de brochures et de chansons, mêla son petit scandale au bruit des représentations.

Après mademoiselle Le Vasseur, vinrent la Saint-Huberti, madame Branchu, énergumènes de la même famille, cantatrices à tous crins, à tous cris, à tous gestes. Seulement avec madame Viardot s'ouvrit l'ère d'une interprétation plus intelligente. Son succès dans *Orphée* au Théâtre-Lyrique l'avait mise en goût d'archaïsme ; quelques fragments d'*Alceste*, exécutés dans une séance de la Société des concerts, amenèrent un nouvel essai. Malheureusement le rôle était écrit trop haut; force fut de recourir à Berlioz, le docteur consultant et l'opérateur par excellence chaque fois qu'il s'agissait de Gluck ou de Spontini. La transposition eut lieu, chose toujours regrettable. Madame Viardot chantait le rôle avec son génie, mademoiselle Marie Battu le chante avec sa voix, c'est plus simple et souvent même d'un effet moins désagréable à l'oreille. Un parfait sentiment du caractère, une émotion contenue et pourtant dramatique, beaucoup de justesse dans les inflexions de voix, de la plasticité, du rythme dans la démarche et dans le geste comme si elle avait pris leçon d'une Rachel, voilà par quels avantages principaux elle se recommande. Maintenant rien ne serait plus facile que d'étouffer cet éloge sous les critiques et de dire que la furie épique du personnage exigerait en maint endroit plus de force physique et d'emportement musical. Évidemment la voix de Marie

Sax entonnant à plein clairon *Divinités du Styx*, produirait un autre effet; mais le pathétique du rôle ne serait, en revanche, point rendu comme il l'est. Il y a de la femme moderne dans cette Alceste ainsi comprise, de l'Antigone tendant la main à travers les siècles à la Cordelia de Shakspeare.

VI

Gluck avait cinquante ans lorsque, de retour à Vienne de son second voyage en Italie, il écrivit en 1765 cette partition d'*Alceste* sur un poème taillé dans l'étoffe d'Euripide par le Florentin Ranieri Calzabigi. Ce fut le coup de maître après les coups d'essai sans fin d'une première période que rappellent beaucoup les commencements de Meyerbeer. Dès vingt ans, il court l'Italie, étudie sous la direction de San-Martini, donne à Milan en quatre ans quatre opéras : *Artaxerce* (1741), *Démophon* (1742), *Syphax* (1743), *Phèdre* (1744). Venise ensuite le réclame, et ce sont des Démétrius et des Hypermnestre à foison. Pour empêcher les Crémonais de mourir de désespoir, on leur donne en passant *Artamène*, et vite on s'élance vers Turin avec un *Alexandre* dans sa malle. En 1745, nous retrouvons à Londres le jeune compositeur; il y écrit en moins d'une année deux opéras, dont l'un, *la Chute des Géants*, obtient un succès de fureur. De tous les temps, le génie eut de ces feux de paille. Un moment la vie s'éclaire, pétille et flambe devant lui. Mirage ! s'il cédait à l'illusion, il ne serait pas le génie. Gluck vieillissant disait qu'il avait perdu trente ans de son existence à imiter Pergolèse et Jomelli. *Alceste* marque le terme de cette période d'apprentissage qui, entre tant d'opéras,

fruits du second voyage en Italie, — *la Clémence de Titus* (1754), la *Clélie*, *Philémon et Baucis*, *Aristée*, — ne produisit de remarquable que la première version d'*Orphée*.

Comme *Guillaume Tell*, comme *Robert le Diable*, *Alceste* est une date. Pour la première fois nous tenons l'homme et son vrai style. C'est le chef-d'œuvre manifeste, le discours-ministre. La préface n'y serait pas que la seule lecture de la partition suffirait pour démontrer le système. Une logique d'enfer, un esprit de conséquence qui ne pardonne pas ; toujours les mêmes moyens pour peindre les mêmes antithèses : des *crescendo* et des *decrescendo*, on ne sort pas de là ! Quand la situation s'accentue, un *forte ;* faiblit-elle, un *piano* et ainsi de suite avec des alternatives de *rinforzando* et de *pianissimo*, selon que le sens littéral les requiert. Dans *Alceste*, où, comme le dit Rousseau, les sentiments et les situations ne varient guère, ce système engendre à la longue une intolérable monotonie, tandis que dans *Armide* et *Iphigénie en Tauride*, où l'action et les émotions fournissent davantage, cette manière de n'employer jamais le contraste par des raisons purement techniques, mais comme un moyen de mieux rendre l'expression et la vérité, amène des rencontres d'un effet musical souvent splendide. Rousseau écrit : « Je ne connais point d'opéra où les passions soient moins variées que dans *Alceste*. Tout y roule sur deux sentiments : l'affliction et l'effroi, et ces deux sentiments, toujours prolongés, ont dû coûter des peines effroyables au musicien pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie. » Les personnages de Gluck, à l'instar des héros de tragédie, ont le tort d'être d'un seul bloc. Ils se

meuvent dans le sublime, atmosphère que bien peu de gens sont en état de respirer indéfiniment sans mourir de suffocation. Leur tristesse n'a point d'espoir, leur joie point de mélancolie. Dans le sentiment qui les domine, aucun de ces contrastes par lesquels se dénonce la vie ; jamais un éclair dans la nuit sombre, un nuage dans le ciel serein : ils parlent *vrai* et vivent *faux*. Tirade ! convention ! éternel solennel ! Quand ils quittent la scène, où vont ces Agamemnon, ces Achille, ces Oreste, ces Iphigénie ? Évidemment dans la coulisse, attendre que leur réplique les ramène. Étudiez au contraire les personnages de Shakspeare, de Mozart ; dans l'intervalle, ils ont couru à leurs passions, à leurs affaires ; ils ont vécu, et c'est pour cela qu'ils vivent.

VII

Qu'était-ce maintenant que la science musicale de Gluck ? Nous connaissons ses idées, son esthétique ; mais sur sa force technique, sur la profondeur plus ou moins grande de ses études, les renseignements font défaut. Beaucoup de ses contemporains lui contestaient la science ; Hændel, entre autres, l'un des plus illustres et à coup sûr le plus bourru, prétendait qu'en fait de contre-point son cuisinier était capable d'en remontrer au chevalier Gluck. L'auteur d'*Alceste* et des deux *Iphigénie* savait-il le contre-point ? Aucun de ses ouvrages n'en offre une preuve éclatante. On pourrait à la rigueur admettre que, si Gluck n'emploie pas certains modes, ce n'est point par ignorance, mais parce qu'il les juge incompatibles avec ses principes sur le style dramatique ; toujours doit-

on reconnaître que chez lui ne se rencontrent pas ces tours imprévus, cette inépuisable fécondité de ressources, ces trésors d'habileté qui nous émerveillent à chaque pas chez Mozart, le plus doué des hommes de génie et en même temps le plus savant des maîtres.

La vraie muse de Gluck, c'est la psychologie. On manquerait de justice envers cette puissante et complexe organisation à ne vouloir considérer que le musicien. Au-dessus de ses opéras qui ont vieilli, de ce formulaire solennel passé de mode, il y a une haute et vaste intelligence venue à son heure, et dont l'action devait s'étendre jusque sur nos générations. C'est dans Spontini, dans Cherubini, dans Méhul, Meyerbeer, Rossini, Weber, qu'il faut entendre aujourd'hui Gluck et l'honorer. Son témoignage prouve une fois de plus qu'en musique tout ne procède pas de l'imagination ; la réflexion joue aussi là son rôle, plus ou moins décisif, selon la nature du sujet. Quelle superstition de croire que le génie nous vienne en dormant! Le génie de Gluck, comme celui d'un Michel-Ange, est le produit de toutes les forces de son existence, la résultante sommaire de toute une grande personnalité morale, intellectuelle, esthétique. Chez lui, les facultés d'entendement, la force de volonté, sont dominantes. Dans sa jeunesse et jusque dans les années de son âge mûr, alors que, lâchant la bride à son inspiration, il se laisse guider par elle, il ne produit que des œuvres incolores, médiocres; il arrive à cinquante ans avec le bagage d'un partitionnaire italien [1]. A cette

1. Je ne veux point dire qu'il n'y eût que fretin en cette marchandise. Tous ces *Titus*, ces *Télémaque*, ces *Ulysse* avaient en fonds de quoi prêter par la suite aux *Alceste*, aux *Armide*, aux

période où pour tant d'autres le déclin commence, sa carrière s'ouvre. Il pense, donc il est. Il étudie le grec, les littératures ; il réfléchit, compose, n'a de goût que pour les idées. Les idées de Gluck, voilà le sublime ! Sans ses réformes, sans sa parole autorisée par ces chefs-d'œuvre qui de nos jours font bâiller les mâchoires, les plus belles choses que nous admirons n'existeraient peut-être pas ; — et, quand je vois ce large front si ouvert, ces nobles traits si vivants dans le marbre de Houdon, il me semble avoir devant les yeux le Socrate d'un art nouveau, dictant à ses disciples des préceptes dont, à travers les âges, Dieu et le génie de la musique aidant, sortiront ces modernes dialogues de Platon qui s'appellent *la Vestale*, *Fidelio*, *Euryanthe*, *Guillaume Tell*, *les Huguenots*.

Gluck triomphait, touchait au but. *Iphigénie en Aulide*, *Armide* et surtout (1779) *Iphigénie en Tauride*, son plus complet chef-d'œuvre, avaient mis sa renommée hors de question. La France, qui ne demandait qu'à voir en lui un de ses enfants, mesurait sa reconnaissance à la grandeur du bienfait. Aux pensions succédaient les honneurs. Le roi fit tout pour s'approprier le maître illustre, mais la cour de Vienne vint à la traverse : Marie-Thérèse réclamait ; on dut obéir. Gluck, se rendant à l'appel de sa souveraine, obtenait pourtant qu'il lui serait accordé l'autorisation de reprendre de temps en temps le chemin du pays où ses plus beaux lauriers avaient verdi, congé dont il ne devait du reste jamais profiter. Rentré à Vienne, il y vécut encore plusieurs années dans une

Iphigénie ; mais ces richesses qui depuis ont fait nombre, où ne seraient-elles pas enfouies, si l'esprit qui crée et coordonne n'eût souffle !

retraite sagement occupée, recevant ses amis, visité des majestés et des altesses de passage, dégagé des soucis, non des soins de ce monde, courtisant la Muse, s'amusant de la cour. La Parque, qu'il avait tant chantée, lui fut douce; il avait soixante-treize ans lorsque d'un seul coup de ciseau elle trancha le fil de sa longue et belle existence. Gluck mourut le 17 novembre 1787 d'une attaque d'apoplexie foudroyante, laissant un bien d'environ six cent mille livres.

Quelques jours avant son départ de Paris, Piccini et lui s'étaient rencontrés à table chez un fermier général, leur ami commun. Ces deux hommes, au nom desquels tant de diatribes furent lancées, et qui — ceci soit dit à leur gloire de *gentlemen* — n'avaient pas un seul instant cessé, pendant la querelle, d'observer l'un vis-à-vis de l'autre le maintien le plus exemplaire, ces deux héros des discordes pristines, mis en présence, se donnèrent la main, s'embrassèrent, puis on soupa très galamment entre philosophes, grands seigneurs et demoiselles. Gluck, à la veille de quitter la France, eut naturellement les honneurs du banquet. On venait d'installer son buste au foyer de l'Opéra, de le placer au rang des dieux. Quinault, Lulli, Rameau, avaient à qui parler dans l'Élysée. Entraîné par la circonstance, l'auteur d'*Orphée* et d'*Alceste* s'écria, dit-on : « J'ai mainte fois exposé mes doctrines; à présent vous me demandez mon secret : le voici. Allemand, j'ai voyagé de bonne heure en Italie; j'y ai bu la mélodie aux sources mêmes de la nature, et je suis venu penser et composer en France. » Le secret a du bon, et d'autres, depuis Gluck, l'ont mis en pratique avec une certaine gloire. Seulement on aurait tort de trop s'y fier : à

quoi sert, sans le génie, la manière de s'en servir? Il n'y a au monde que cet abbé d'Aubignac, dont parle Saint-Évremond [1], et M. Richard Wagner pour s'imaginer qu'on fait des chefs-d'œuvre avec un système. « On n'a jamais vu tant de règles pour faire de belles tragédies, et on en fait si peu qu'on est obligé de représenter toutes les vieilles. Il me souvient que l'abbé d'Aubignac en composa une selon toutes les lois qu'il avait impérieusement données pour le théâtre. Elle ne réussit point, et, comme il se vantait partout d'être le seul de nos auteurs qui eût bien suivi les préceptes d'Aristote : « Je sais bon gré à M. d'Aubignac, dit M. le Prince, d'avoir si bien suivi les règles d'Aristote ; mais je ne pardonne point aux règles d'avoir fait faire une si méchante tragédie à M. d'Aubignac. »

1. Saint-Evremond, *De la Tragédie ancienne et moderne*, t. III, p. 106.

MOZART [1]

Si nos sentiments, notre cœur, se pouvaient prêter aux mêmes transformations que notre intelligence, s'ils étaient susceptibles de la même perfectibilité, l'homme aurait depuis longtemps changé de nature. La source des idées est inépuisable, non point celle des sentiments. Le musicien, pas plus que le poète, ne saurait donc, quoi qu'il fasse, exprimer jamais qu'une somme restreinte de sentiments et de sensations; mais, si la somme est définie, le sentiment en soi est infini, et de même qu'il n'existe pas deux hommes qui sur tous les points se ressemblent, qu'on ne trouve pas deux feuilles d'arbre exactement identiques, de même chacun de nous a sa façon d'être affecté de chacun de ces sentiments. Là, pour un artiste, est la vraie, l'éternelle source de toute originalité; car, s'il y a mille manières d'éprouver un sentiment, il y a mille manières de le rendre, mille manières d'être neuf, d'être inspiré. Qui songe pourtant à se poser aujourd'hui de tels principes ? Méditer un sujet, le retourner sous toutes ses faces, *sentir*

1. *La Flûte enchantée* au Théâtre lyrique, 15 mars 1855.

sa musique avant de l'écrire, c'était bon, tout cela, pour les maîtres! Ils créaient, et nous *voulons faire*. Or, comme pour tirer de nos ouvrages renommée et profit, il nous faut commencer par agir sur le public, cette originalité qu'il serait trop long et peut-être impossible d'aller puiser à sa vraie source, nous la demandons à de systématiques combinaisons. Inhabiles à trouver l'idée, nous ne cherchons plus le nouveau que dans la forme, que dis-je, la forme? dans l'absolue négation de la forme. Au fond, nous savons bien que ces lois avec lesquelles il nous plaît d'avoir l'air de rompre en visière sont les seules bonnes, les seules vraies, et nous ne les repoussons théoriquement que parce que nous préférons le rôle d'insurgé au métier d'esclave qu'il nous faudrait faire en les acceptant. C'est l'originalité de l'idée, est-il besoin qu'on le répète? qui constitue la véritable originalité de la forme. Voyez Mozart; tel musicien en trente mesures ne saura que vous ressasser la chose la plus insignifiante, la plus ordinaire, tandis que lui, dans ces mêmes trente mesures, dans cette même forme, va couler comme un or précieux l'air de Sarastro, l'hymne à l'amour, et vingt autres merveilles de sa *Flûte enchantée*.

I

On sait de quelle suite d'aventures picaresques ce glorieux chef-d'œuvre fut le produit. Il s'agissait pour Mozart de tirer d'embarras au plus vite un pauvre diable dont l'entreprise menaçait ruine. Cet homme, appelé Schikaneder, musicien et librettiste de pacotille, dirigeait à Vienne un petit théâtre de faubourg,

situé *auf der Weiden*, dans l'hôtel Stahrenberg. Depuis quelque temps, le public ne venait plus, les opérettes n'attiraient personne, les drames de chevalerie se jouaient dans le désert. Il fallait ou périr, ou conjurer le sort au moyen de quelque pièce à grand spectacle d'une attraction irrésistible. C'était alors déjà un peu comme aujourd'hui. Quand la recette ne donnait plus, quand l'heure avait sonné des résolutions suprêmes, on commandait une féerie.

Jusqu'aux environs de 1778, l'opéra italien et le ballet régnaient en maîtres. C'est l'empereur Joseph II qui, voulant fonder en musique un genre national, bannit de son théâtre les éléments étrangers. Lui-même recruta son orchestre, ses chœurs, qu'il composait avec des chantres de paroisse, et dirigea en personne les répétitions du premier opéra allemand représenté à Vienne. A cet ouvrage, intitulé *les Mineurs* (*Bergknappen*), d'autres plus importants succédèrent, l'*Oberon roi des Elfes*, de Paul Wranitzki, *la Flûte enchantée* de Wenzel Müller, celle de Mozart, car il devait y en avoir deux, comme il y avait eu chez nous deux *Phèdre*.

Un matin donc du mois de mars 1791, ce garnement de Schikaneder vint réveiller Mozart par le récit de sa déconfiture. « Je la connais, lui répondit l'auteur des *Noces de Figaro* et de *Don Juan*, qui déjà passait pour le plus grand compositeur de la ville et du monde ; mais, si c'est de l'argent qu'il te faut, mon pauvre ami, tu t'es trompé de porte.

— Point tant que tu supposes, reprit Schikaneder, car ce n'est pas à ta bourse que j'en veux, mais à ta plume.

— Un opéra ! bon, la belle médecine ! et qui te

dit qu'en l'attendant ton malade ne mourra pas?

— Qu'on sache seulement que tu travailles pour moi, et les ressources m'arriveront.

— Mais le poème?

— Je m'en charge; voici d'abord le plan et les principaux morceaux du premier acte. Tu peux dès à présent te mettre à l'œuvre. Pendant ce temps, moi, j'achèverai le reste. Voyons: ta main, cher Mozart, ne me laisse pas davantage dans la peine.

— S'il en est ainsi, je consens; mais gare au *fiasco*, car je n'ai jamais composé de féerie, et du diable si je sais ce que je vais faire! »

Schikaneder, lui, connaissait le genre et ne s'y trompait pas. Sa longue pratique du théâtre lui montrait comment on devait s'y prendre pour attirer la foule. Il savait, en directeur intelligent, qu'avec les goûts, les engouements du public on ne discute pas, et se sentait pourvu d'une bonne pièce de la marchandise à la mode qu'il était allé chercher dans le répertoire littéraire de Wieland, ce grand magasin de féeries.

Le charmant prince Loulou, un jour qu'il s'est égaré à la chasse au tigre, arrive au pied d'un vieux château, résidence de la bonne fée Périfirime. Il entre, et soudain, au milieu de jardins enchantés, se montre à lui la maîtresse du logis, qui lui raconte comme quoi l'affreux magicien Dilsenghuin lui a dérobé son talisman, une baguette de feu à laquelle obéissent les esprits élémentaires, et dont une simple étincelle suffit pour évoquer à l'instant mille diablotins familiers prompts à vous servir. La grande affaire pour la dame serait donc de rattraper son talisman perdu, lequel ne saurait être reconquis que par la main d'un

jeune homme n'ayant point encore ressenti les troubles de l'amour. Il va sans dire que, dans le charmant prince Loulou, Périfirime tout de suite avise un libérateur, qu'elle se promet bien *in petto* de récompenser plus tard en lui accordant sa fille en mariage; mais, hélas! cette aimable fille elle-même n'est plus au pouvoir de la bonne fée : l'horrible magicien la lui a prise avec son talisman, et l'infortunée Sidi, en butte aux obsessions du monstre, ne parvient à se conserver pure que grâce à certains privilèges particuliers aux êtres surnaturels, et qui perdraient leur action aussitôt que son cœur de jeune fille parlerait. Périfirime donne à son chevalier deux talismans en prévision des dangers qui vont l'assaillir dans l'entreprise où il s'engage : une flûte dont les sons magiques éveillent à l'instant l'amour, et une bague en diamant qui, pareille au fameux anneau de Gygès, fait qu'on peut, en la retournant de telle ou telle façon, se transformer ou se rendre invisible à volonté. Le prince Loulou entre en campagne, et, dès qu'il arrive en vue du donjon du nécromancien, se met à souffler dans l'embouchure de sa flûte. Le concerto ne tarde pas à produire des miracles : la forêt tout entière s'ébranle, les lions rugissent en dansant, les cerfs brament des cavatines, les grues vocalisent à plein gosier comme de véritables cantatrices, les éléphants cabriolent dans l'herbe et donnent le *la*. Attiré au bruit de la symphonie, l'enchanteur Dilsenghuin arrive en personne, et, charmé par la présence de cet harmonieux virtuose, l'invite à pénétrer dans son château. Bientôt, grâce à la puissance de ses accords, Loulou s'est rendu maître de l'enchanteur et aussi du cœur de la belle Sidi. Dans une ripaille nocturne, no-

tre chevalier grise le bonhomme, et, tandis qu'il ronfle sous la table, cuvant son vin, lui prend la baguette de feu. Périfirime alors se montre. Le nécroman se déclare vaincu, demande merci. La fée, pour toute vengeance, se contente de le changer en coucou, et, trop heureux d'en être quitte à si bon marché, le vieux drôle s'enfuit à tire-d'aile, suivi de son coquin de fils, un méchant gnome métamorphosé par la même occasion en chat-huant. Quant au prince Loulou et à la princesse Sidi, l'un et l'autre ils n'auront plus qu'à célébrer leurs noces dans ce fameux palais meublé aux frais d'Oberon et de Titania, où, parmi les fontaines jaillissantes et les colonnes d'hyacinthe, se dresse sur une estrade en mosaïque, et vis-à-vis d'un grand soleil qui fait la roue, l'autel portatif des génies, surmonté de son aigrette de lycopodium.

Telle est fort en abrégé l'histoire racontée par Wieland dans son *Dschinnistan*, et d'après laquelle Schilkaneder composa son poème de la *Zauberflöte*. Ce qu'il en prit et ce qu'il en laissa, ce qu'il y ajouta, peu nous importe; mais nous verrons tout à l'heure comment, de cette niaiserie grotesque, Mozart, par cette faculté créatrice presque inconsciente qu'il tenait de Dieu, fit en quelques semaines une des œuvres les plus grandioses, les plus magnifiques qui existent. Le beau, lorsqu'il atteint à ces hauteurs, ne saurait plus être maintenu par la discussion dans les simples limites d'un art quelconque. Un pareil idéal, quand on y arrive, prend des proportions vraiment historiques. Ce n'est plus beau seulement, cela, comme de la musique, mais c'est beau comme les dialogues de Platon, comme la Sixtine, comme tout ce qui vous

pénètre et vous inonde du sentiment de l'infini.

« Tieck est un talent de haute condition, disait Goethe, et personne mieux que moi ne le reconnaît : mais où l'erreur commence, c'est à vouloir l'élever au-dessus de lui-même et prétendre voir en lui mon égal. Je le dis et le puis dire, car, après tout, qu'importe ? ce n'est point moi qui me suis fait. Il en serait de même, si je prétendais me comparer à Shakspeare, qui, lui non plus, ne s'est point fait, et pourtant n'en est pas moins une nature qui m'est supérieure et qu'il me faut regarder d'en bas et vénérer. » Rapportons à Mozart la sentence, car nul ne semble plus fait pour qu'on la lui applique, tant sa manière de créer a quelque chose d'ingénu, d'enfantin, de divinement transmis, tant cette nature si profondément sensitive paraît peu se rendre compte des merveilleux trésors dont elle dispose ! Voyez cet œil doux et rond à fleur de tête, cette lèvre voluptueusement épanouie, ce visage aimable où l'expression manque : vous diriez un honnête garçon de la bourgeoisie viennoise, modeste, poli, comme il convient à quelqu'un que les archevêques protègent. Rien de cette élégance, de cette finesse aristocratique d'un Raphaël, l'égal, l'ami des Castiglione, rien non plus de ces ravages volcaniques imprimés sur le front d'un Beethoven. Raphaël vit en grand seigneur avec les grands seigneurs de son temps ; Beethoven, nourri de Rousseau, de Plutarque, sent gronder dans son sein contre une aristocratie, dont pourtant il accepte les prévenances, toutes les colères de la révolution française. Mozart, en 1781, fut de son époque. Avec la renaissance, les beaux jours s'en étaient allés de ces familiarités illustres ; par contre, ceux de la pro-

testation ne s'étaient pas encore levés. Il fallut les indignes traitements dont l'accablait l'archevêque de Saltzbourg pour forcer Mozart à quitter la place. Après *Idoménée*, à la veille des *Noces de Figaro*, manger à l'office avec la valetaille et s'entendre appeler drôle et polisson par une éminence, c'était aussi trop rude épreuve ! Et pourtant cette atmosphère aristocratique, qu'il avait respirée au début dans les palais de Vienne et de Versailles, ne devait plus cesser de l'entourer. Ses voyages, ses goûts le poussaient vers les hautes régions. Pour se prémunir contre les inconvénients qui chez tout autre auraient pu résulter de ce contact avec un monde frivole et dépravé, Mozart avait l'instinctive pureté de sa nature, son heureuse ironie et cette vigoureuse santé de l'âme qui fit qu'à travers les mille orages d'une existence en définitive assez dissolue, cet homme, resté chaste jusqu'à vingt-six ans, ne faillit jamais à ses croyances. Il fréquentait l'église, pratiquait, ce qui ne veut point dire que son œuvre ne s'étende pas au delà de l'enseignement de la foi révélée. En pareil cas, ce que pense l'artiste, ce qu'il dit et ce qu'il fait n'est point tout. C'est à son œuvre qu'il faut s'adresser pour le bien connaître, et l'œuvre ici respire le sentiment de la plus absolue liberté de l'intelligence humaine dans la recherche du beau, du vrai, du bien. Né dans la religion catholique, fils de parents dévots, croyant lui-même [1], Mozart n'en est pas moins l'homme du XVIII^e^ siècle, l'être doué d'une exubérance de vie nerveuse, et qui, refoulé en soi par le formalisme d'une société qui le tient à distance,

1. Étant à Leipzig en 1789, il s'exprimait encore avec ravissement sur les émotions religieuses de sa jeunesse, « émotions dont *aucun protestant ne saurait se faire une idée*. On eût dit

s'il n'est le plus grand des musiciens, sera fatalement Werther. Pas plus que Shakspeare et que Goethe, Mozart ne s'est donc fait. Moins encore que l'auteur d'*Hamlet*, et l'auteur de *Faust*, l'auteur de *Don Juan* et de *la Flûte enchantée* ne doit porter la responsabilité de son génie. S'il fut si grand, pardonnons-le lui, car il ne savait pas ce qu'il faisait. Ce ne fut pas sa faute, mais celle de son pays, de son époque, dont il fut l'âme la plus sensible et partant la plus musicale.

Qu'on imagine ce qu'une nature ainsi douée devait produire en musique dans un temps où la *sensibilité* règne partout, dans la philosophie, dans la politique, et tellement abuse de l'heure présente, que l'avenir, écœuré, n'en voulant plus, rayera le mot de ses tablettes. Mozart, même en tel milieu, n'eut pas d'égal. Son être tout entier n'est que sensitivité, à ce point que les facultés d'observation, d'entendement, d'imagination, sembleraient, chez lui, n'exister uniquement que pour donner à la chose ressentie la forme et l'expression d'une œuvre d'art. L'émotion le gagnait au moindre prétexte, sa propre musique tirait des larmes de ses yeux. Aimer, se croire aimé, était son besoin, sa passion. Dès l'enfance, sa tendresse envers son père éclate en traits touchants. « Après le bon Dieu, disait-il, tout de suite, dans mon cœur, vient papa. » Et, chaque soir, on le voyait approcher son escabeau du fauteuil de famille, et, se

les baisers du ciel qui descendaient sur moi dans ce pieux recueillement du dimanche. Les sons des cloches m'enivraient, une prière me donnait l'extase ; puis c'était un irrésistible besoin de me répandre par les bois, de voir à travers mille larmes brûlantes tout un monde qui me souriait ».

dressant sur la pointe de ses petits pieds, baiser au bout du nez le digne homme avant d'aller se mettre au lit. Un ami de la maison, Schlachtner, rassemblant ses souvenirs, écrit à la sœur de Mozart après la mort du frère : « Un dimanche, comme nous sortions de l'office, votre brave père m'emmena chez vous. Wolfgang avait alors quatre ans. Nous le trouvâmes occupé à griffonner avec une plume sur du papier. « Que fais-tu là ? lui dit votre père. — Un concerto » pour clavecin, répondit l'enfant ; la première partie » sera achevée tout à l'heure. — Voyons... — Mais » puisque je te dis que ce n'est pas encore terminé ! » — Voyons toujours ; ce doit être du propre ! » Votre père prit le cahier et me le montra. Je n'aperçus d'abord qu'un ramassis de notes jetées à la diable sur une page toute maculée de taches d'encre. Le petit garnement plongeait sans y faire attention sa plume jusqu'au fond de l'écritoire, et, chaque fois qu'un gros pâté en tombait, l'essuyait du plat de sa main, continuant d'écrire sans s'interrompre. Nous commençâmes par rire tous les deux du beau galimatias. Cependant, tout à coup, votre père s'arrêta et devint grave. Il lisait, se rendait compte de ces notes, de cette composition, car c'en était une, et bientôt je le vis s'émouvoir et fondre en larmes. »

Ces deux bourgeois qui sortent de l'office dans leurs habits du dimanche, ce bambin de quatre ans qui, l'auréole du génie au front, travaille et compose à l'âge où ses pareils épèlent à peine l'alphabet, cette révélation, ce pathétique, ne dirait-on pas une légende ? La vie de Mozart est pleine d'histoires de ce genre. Parler de vocation cette fois serait trop peu. A chaque instant, la prédestination se manifeste;

peinte avec le naïf mysticisme qu'elle comporte, l'anecdote que raconte cette lettre aurait le charme d'une enluminure du moyen âge. Et combien d'autres viendraient à la suite dans l'illustration de cette biographie, qui, du commencement à la fin, je le répète, n'est qu'un doux, tendre et sublime martyrologe !

II

Schikaneder travaillait à sa pièce avec enthousiasme, distribuant les scènes, les morceaux, combinant les situations, et, au besoin, pour aller plus vite, donnant à écrire le dialogue au souffleur de son théâtre. Acteur lui-même assez goûté du public, possédant, à défaut de voix, un certain accent bouffe, il voulait être de la fête, et se ménageait *con amore* le rôle de Papageno, espèce de jeune faune engagé à la suite d'un prince aventureux. Du reste, le plus clair de l'invention du librettiste en cette affaire fut de vêtir d'un costume de plumes d'oiseaux le fameux Kasperl de la farce viennoise, une manière de Pierrot naïf, gourmand et libertin. Pour ce personnage, destiné à compléter par le côté physique, sensuel, la nature idéale du demi-dieu Tamino, Schikaneder, qui se mêlait de tout, même de musique en présence de Mozart, se composa sur ses propres vers plusieurs mélodies *ad usum delphini*, et Mozart, de ces embryons, fit des merveilles.

On était au printemps. Mozart, pour jouir de la belle nature et se soustraire aux tribulations d'un intérieur travaillé par la gêne, vint chercher un refuge chez son collaborateur. C'est dans le pavillon d'un jardin atte-

nant à la maison où logeait Schikaneder, aux environs de son théâtre, que l'immortel chef-d'œuvre vit le jour. Gai compagnon et buveur éprouvé, l'hôte anacréontique du grand musicien organisa son programme de manière qu'aux heures de composition succédassent les plaisirs. Il y a temps pour tout dans une existence bien ordonnée, et, quand on avait satisfait aux droits souverains de la muse, Vénus et Liæus pouvaient venir. Les plus jolies filles de la troupe accouraient la nuit aux rendez-vous; on fêtait la beauté et les vieux vins du Rhin et de Hongrie. Boire, manger, rire, chanter, faire l'amour, c'était l'histoire de tout Viennois à cette époque. Qu'on se figure un paganisme aimable, bon enfant, un naturalisme candidement éhonté, pratiquant ses petits dévergondages sans avoir l'air de s'en douter, et par la naïveté de son impudence déconcertant tout rigorisme; le péché avant la découverte de l'arbre de la connaissance du bien et du mal : Papageno, Papagena, deux types des mœurs viennoises du bon vieux temps ! En ce sens, *la Flûte enchantée* abonde en énigmes qui deviennent les choses les plus claires du monde pour peu qu'on se représente ce passé. J'ai parlé des deux rôles comiques, mais les autres, — Tamino, Pamina, Sarastro, tous ces prêtres d'Isis et d'Osiris, — par leur dogmatisme plein d'épouvantes sacrées, leurs épreuves terribles qui n'excluent ni la tolérance philosophique ni les doux préceptes d'une morale facile et tout humaine, ne sont-ils pas aussi des Viennois ?

Comme toutes les natures nerveuses, Mozart avait besoin de distractions. Resté seul après son travail, la mélancolie l'envahissait : il lui fallait voir du monde, s'oublier. De tels hommes, de tels génies, ne sau-

raient être jugés selon les lois ordinaires. Voici par exemple une œuvre sublime, idéale, marquée en quelques-unes de ses parties d'un caractère presque divin, et cette merveille a été conçue, écrite au milieu des plaisirs, des bombances ! Fiesole allait à ses pinceaux, à sa palette, comme il aurait pris une harpe pour chanter un psaume ; mais fra Angelico était un Italien du xv^e^ siècle, et Mozart, enfant de Saltzbourg, vivait à Vienne en 1791. Et ni ses appétits sensuels, ni ses égarements ne l'ont empêché d'être, lui aussi, le *frère des anges*. Combien de motifs cette fois pour expliquer la contradiction, l'excuser ! Sait-on ce qu'un artiste moderne dépense de forces physiques dans sa composition ? Qui dit poète, musicien, ne dit pas seulement philosophe. Autre chose est de vivre comme un Kant, un Maine de Biran, à l'état raisonnant, spéculatif ; autre chose est de vivre à l'état *sensitif*, de créer. Les forces physiques, j'en demande bien pardon aux purs esprits, veulent être réparées ; il faut que dans les intervalles du travail la machine se ravitaille, et souvent l'action de ces moyens de renouvellement sur un organisme dont tous les ressorts sont en mouvement ne s'exerce elle-même que pour provoquer à d'autres dépenses. Mozart mangeait beaucoup, buvait plus qu'il ne convient à un homme raisonnable, et, quant aux femmes, il ne se lassait pas de les aimer toutes à la fois comme son don Juan. Le goût, je l'ai dit, lui en était venu tard. Son premier attachement, très profond, très honnête, le sauvegarda jusqu'à vingt-six ans contre les désordres des sens. On connaît l'histoire. Aloysa Weber était la fille d'un pauvre copiste du théâtre de Mannheim. Elle avait quinze ans, de la

beauté, des charmes, une voix de sirène. Mozart venait de quitter son archevêque de Saltzbourg (1777), et, cherchant un emploi, parcourait l'Allemagne avec sa mère. A Munich, l'électeur l'avait éconduit dans les meilleurs termes : « Je ne dis point non, ne refuse rien ; mais c'est trop tôt. Qu'il voyage en Italie, devienne célèbre, et alors on verra ! » A la cour de Mannheim, même eau bénite. On raffolait de son talent, de son jeu, on s'intéressait grandement à sa personne ; mais ce beau zèle n'allait point jusqu'à faire qu'on lui donnât la moindre place dans l'orchestre, ou mieux encore qu'on le chargeât du soin d'écrire un opéra, ce qu'il ambitionnait par-dessus tout. En attendant, la gêne continuait, et le père, resté à Saltzbourg, apprenant par lettres ses mécomptes, se demandait tristement, après tant de pérégrinations inutiles, de démarches avortées, si jamais cet enfant prodige finirait par devenir un homme capable de gagner sa vie. Hélas ! l'excellent père, de quel surcroît de préoccupations n'était-il pas menacé ! Mozart, pour ses travaux, fréquentait la maison du copiste de Mannheim. Il vit Aloysia, s'en éprit ; bientôt les deux jeunes gens s'aimèrent de toute la force de deux cœurs qui battent pour la première fois. Mozart avait vingt ans. Les lettres qu'il écrit à son père sur ce sujet sont bien ce qu'on peut lire de plus charmant. Il s'efforce de ne rien trahir du secret de son amour, affecte de ne parler que de la belle voix de la jeune fille, de l'état précaire des parents et de l'indispensable utilité de sa présence parmi eux, donnant à entendre qu'un voyage en Italie avec cette famille Weber serait peut-être ce qu'il y aurait de plus profitable tant pour le perfec-

tionnement de son propre génie que pour les avantages d'argent qui ne manqueraient pas d'en résulter grâce aux concerts. Il jase, raisonne, argumente, et, dans la course vagabonde où sa plume s'abandonne, n'a pas l'air de se douter que sous chacune de ses réticences un aveu timide se dérobe.

Le père, lui, ne s'y trompe point. — Discrètement il écarte les feuilles, voit le serpent, souffle dessus froidement, et, sans le tuer, le conjure. Critiquer le voyage en Italie, appuyer sur l'objection d'un ton doux et ferme, mais qui n'admet pas de réplique, fut l'habile manœuvre du moment. Le fils voulut répondre : on resta sourd. Il fallut comprendre à demi-mot, obéir. Les amoureux se séparèrent après mille serments échangés. Mozart aimait. L'imagination, les sens, n'étaient point seuls en jeu chez le jeune artiste ; son cœur, plein de tendresse, de foi profonde, avait tressailli. Aloysia, de son côté, versa bien des larmes ; mais sa peine, quoique sincère, dura moins. L'année ne s'était pas écoulée, que Mozart, la retrouvant à Munich, s'apercevait d'une complète évolution. « Fragilité, ton nom est femme ! » a dit le poète. La fragilité, ce jour-là, s'appelait Aloysia. Ils se revirent à Vienne ; la jeune fille, dans l'intervalle, s'était mariée avec un comédien nommé Lange, et déjà perçait son talent avec sa réputation de cantatrice. Mozart, attiré par les souvenirs de Mannheim, hantait la maison. Qu'y cherchait-il ? Son pauvre cœur, dont l'aînée des deux filles n'avait point voulu, et que l'autre, la cadette, guettait pour le saisir au passage. Cette sœur cadette, bonne, fidèle, dévouée, fut sa Constance, celle pour laquelle il écrivit, dans *l'Enlèvement*, le fameux air de Belmonte, tout palpitant de ses ar-

deurs récentes. « C'est l'air favori de tous ceux qui l'entendent, mande-t-il à son père en oubliant avec l'adorable candeur du jeune âge qu'il reprend au sujet de sa nouvelle maîtresse la litanie chantée jadis à propos d'Aloysia. On y saisit le tendre émoi, les irrésolutions, et jusqu'aux moindres battements d'un cœur sensible, jusqu'à la plénitude du bonheur, exprimée par un *crescendo*, jusqu'aux soupirs, aux doux aveux, dont les violons en sourdine et la flûte rendent le bruit et le mystère. »

Le père, à son tour, reprit le vieux thème d'opposition : épouser la fille d'un copiste, c'était déchoir. Et quel avenir! point d'argent, nulle chance d'en gagner ! La perspective, en effet, n'était pas brillante. Ils se marièrent nonobstant, et se mirent en ménage avec cinquante florins... de dettes. Pauvre Constance ! c'est elle qu'il faut plaindre, admirer, elle la compagne des mauvais jours, la confidente de tant de défaillances, de misères, l'honnête, simple, courageuse gardienne de ce foyer domestique tracassé, bouleversé. Ce que c'était que la modération, Mozart ne le sut jamais. Apre au plaisir comme au travail, il passait sa vie hors de chez lui, hantant les tripots et les salles de billard, courant les tavernes, les bals publics, déguisé en pierrot, et donnant à la composition les restes d'une nuit de fredaines. Entre les dépenses qui devaient résulter d'une pareille conduite et les revenus de la maison, il n'y avait aucune espèce de balance. L'argent qu'il retirait du théâtre, des concerts, les sommes que ses éditeurs lui fournissaient, et jusqu'à sa pension de l'empereur, tout y passait. La pauvre Constance avait beau redoubler d'économie : elle n'arrivait pas, comme on dit, à joindre les deux bouts.

Et plût à Dieu qu'elle n'eût pas eu, l'infortunée, d'autres sujets de peine ! Constance était la fille d'un musicien, elle avait du sang d'artiste dans les veines, et savait d'instinct comment on s'y prend pour s'arranger de la misère ; mais, comme si ce n'était point assez du manque d'argent, la malheureuse avait encore à faire face aux découragements de son mari, lorsque celui-ci, en proie à ces mornes et terribles réactions qu'amènent les lendemains d'ivresse, passait ensuite des jours entiers à gronder, à se plaindre, sombre, atterré, querelleur, et n'interrompant sa taquinerie que pour se renfrogner comme un hibou dans un coin. Alors se montraient le courage, le dévouement de cette aimable femme. A force de petits soins, de bonne humeur, elle le ramenait, gagnait un jour ou deux pendant lesquels son cher libertin se reprenait à la vie de famille.

L'heure venue, Constance mettait la nappe, on soupait ensemble tête à tête, et Wolfgang, émerveillé de la bonne chère qu'on lui faisait (pauvre grand homme, il ignorait à quel prix, et que sa femme avait dans la matinée engagé son dernier bijou), Wolfgang jurait ses grands dieux de rompre à tout jamais avec cette vie de désordre, serments de joueur et de buveur oubliés le lendemain ! Il l'aimait pourtant, lui, et se serait fait tuer pour elle, et malgré cela combien de torts, de félonies, de vilaines escapades ! On voudrait n'avoir à parler que de ces élans du cœur, de ces aspirations que la fièvre du génie rend excusables ; mais nous n'en sommes plus aux Béatrice, aux Léonore : avec Aloysia, l'idéal avait jeté sa flamme, et ce qui restait en lui du feu divin, il le gardait pour ses chefs-d'œuvre. L'amour des sens passionnait seul, en

dehors de la composition, cette nature dévorée et dévorante. « Raphaël, disait l'abbé Da Ponte, l'ange Raphaël, mort jadis à trente-sept ans, revit aujourd'hui parmi nous, et s'appelle Mozart. » Qui n'a présent devant les yeux le portrait de la Fornarina, image splendide et fatale d'un modèle également marqué du double signe de la beauté et de la fatalité ? Rarement on a peint quelque chose d'aussi merveilleux que ce bras mollement arrondi sur la poitrine ; et ces yeux, vit-on jamais rien de plus voluptueusement ombré, de plus doux, de plus charnellement diabolique ? Sirène, femme, ondine, on sent que c'est la perdition. Maintenant de cette Fornarina rapprochez par la pensée ce portrait de la galerie Borghèse où le jeune Raphaël s'est représenté lui-même, le regard embrasé de flamme sombre, la lèvre humide, émue, comme pour appeler la jouissance. « Pauvre enfant, vous écrierez-vous, qui, tandis qu'il éclaire le monde, va soi-même se consumant ! Elle cependant éclate de santé, d'embonpoint ; lui n'est que pâleur, désir, souffrance : vous diriez une substance éthérée, une âme reproduite par la magie du pinceau le plus fin, le plus délicat. Elle, c'est le corps, c'est la forme, dans sa triomphante harmonie, la contadine superbe, impassible, fatale, qui se laisse aimer comme elle se laisse peindre, parce qu'elle est belle. Ainsi je me représente le mélancolique, l'ardent et mystique Mozart jeté par son libertinage en proie à toutes ces sirènes, moitié allemandes et moitié slaves, du gouffre viennois. Mystique et libertin, âme croyante, esprit sceptique et sens débauchés, l'exemple s'est vu trop souvent pour qu'on s'en émerveille ! Et si j'aborde franchement chez Mozart ce chapitre

des humaines inconséquences, ce n'est point que je veuille me donner le triste plaisir de montrer dans un homme d'un tel génie les misères qui dégradent notre espèce, mais bien plutôt pour tâcher d'excuser l'immortel artiste à l'endroit de ses travers, qui furent surtout de son temps et de son pays ; car, si nous admettons que certaines conditions historiques et climatériques agirent beaucoup sur son génie, pourquoi nous refuserions-nous à reconnaître la part que ces mêmes conditions peuvent avoir eue dans sa conduite ?

III

Il y a quelques mois, je traversais Saltzbourg allant à Ischl. Une journée que je passai là en promeneur, en dilettante, m'en apprit plus que bien des livres. Pas plus que la nature, ces quartiers et ces monuments n'ont changé ; tout y est comme Mozart l'a vu au temps des grandes existences épiscopales. Plus de vingt églises ou chapelles dans cette petite ville, et des tours, des coupoles, des flèches ! vous diriez une forêt. Le marbre abonde, le cuivre aussi, et sur toutes ces cimes globes et croix étincellent au soleil ; puis ce sont de riches hôtels, des maisons qu'on prendrait pour des palais, des places qu'égaye une architecture du Midi. Quand du haut du *Capuzinerberg* votre œil embrasse cet ensemble à la fois riant et superbe, vous vous croiriez déjà en Italie. Et combien l'impression va devenir plus grande, plus profonde, si du dehors vous pénétrez au dedans, si vous voyez s'ouvrir devant vous la cathédrale, les Franciscains, Saint-Pierre, si dans ces chœurs, sous ces dô-

mes, le culte catholique célèbre pontificalement ses mystères, si le long de ces colonnes, de ces murs enluminés de fresques, se déroule l'immense procession avec l'or de ses mitres, de ses crosses, de ses chasubles, la flamme de ses cierges, la fumée de ses encensoirs, le tonnerre de ses orgues !

Tel fut le spectacle dont les pompes agirent sur l'imagination de Mozart bambin. J'ai dit spectacle, c'était bien autre chose en vérité pour cet enfant qui venait là chercher son Dieu et le trouvait. Le doute, qui le lui eût appris ? quelle atteinte funeste aurait pu recevoir aux mains d'un père plein de foi cette âme croyante et pieuse ? Longtemps après son mariage, il allait encore à la messe, et, si le désaccord se fit, s'il vécut et créa en dehors du cercle d'une religion dont le sentiment ne l'abandonna jamais, il faut bien reconnaître en ce point l'influence sur son organisation très féminine du climat méridional dans lequel il était né. Voyez cette population : quel air de santé, de bien-être ! Quelles bonnes figures respirant la joie d'être au monde ! Comme on s'aperçoit tout de suite que ces braves gens s'occupent peu de métaphysique ! L'Italie, par-delà les Alpes tyroliennes, leur envoie ses tiédeurs, ses baisers. Des vérités éternelles, ils croient honnêtement ce que la religion leur en enseigne, préférant d'ailleurs toute espèce de contingent à l'absolu. Ils ont la foi du charbonnier, ne leur en demandez pas davantage, car, plutôt que de discuter, ils seraient capables de vous répondre comme ce Chinois à un missionnaire : « J'ai tant d'affaires dans ce monde, que je ne sais où donner de la tête ; comment diable voulez-vous que je trouve le temps de m'occuper de ce qui se passe dans l'autre ! » Jouir des biens

de cette existence terrestre, toute leur préoccupation se borne là, et encore ne peut-on appeler préoccupation ce qui, chez eux, n'est qu'élan naturel, instinct pur et simple. Les femmes, les jeunes filles, ont cette expression sensuelle, ce charme du regard, de la bouche, auquel l'homme du Nord aurait tort de se laisser prendre, car l'honnêteté, en somme, n'y perd rien. On veut bien vivre, entendre de la musique, aimer, et le reste, mais sans préjudice porté aux premières croyances, sans démérite ni scandale. Voilà le sang dont était Mozart, la chair dont il fut pétri. Né à Saltzbourg, il y vécut la plus grande partie de sa vie jusqu'à vingt-six ans, pour aller ensuite habiter Vienne, c'est-à-dire un Saltzbourg en grand.

IV

Cependant le poème de *la Flûte enchantée* était complètement terminé. Schikaneder, faisant droit aux réclamations du musicien, avait dix fois modifié, remanié sa pièce. Mozart débordait d'inspiration. Il travaillait toute la matinée, dînait à midi avec son directeur et quelque jolie princesse de théâtre, la Reisinger par exemple, qu'il destinait au rôle de Papagena ; puis, après une première étape, et quand on avait bu déjà et ri plus que suffisamment, les femmes se levaient comme en Angleterre, et le maître, continuant à se griser, entamait avec son librettiste la question des airs et des duos. Schikaneder devait jouer Papageno, et Mozart lui soumettait à mesure chaque morceau du personnage.

— Que penses-tu de ce duo ? lui dit-il un jour en

s'asseyant au clavecin avant de se mettre à table.

— Hum ! répondit Schikaneder, je n'en ai pas grande idée. Beau, si tu veux, mais trop savant, beaucoup trop savant !

Mozart déchire la page et n'ajoute mot. Tout à coup, au milieu du dîner, il se lève, court à la chambre voisine, et presque aussitôt revient avec une nouvelle esquisse. Schikaneder prend, regarde, et toujours mangeant et buvant :

— Même défaut ! répète-t-il, trop d'art, de recherche ! Tâche donc de faire plus simple, plus populaire ! Tiens, comme qui dirait ce que je chante !

Et, la bouche pleine, il fredonna quelque pont-neuf viennois.

— Bravo ! j'ai ton affaire ! s'écrie Mozart, qui de nouveau s'escrime et touche juste cette fois.

Mozart achevait le finale de son premier acte [1], lorsqu'il apprit qu'une scène rivale se préparait à donner un opéra sur le même sujet. Cela était intitulé *le Cistre enchanté*, et fut représenté le 6 juin 1791 au théâtre de Leopoldstadt, qui faisait à l'entreprise de Schikaneder une désolante concurrence. La musique était de Wenzel Müller, l'auteur populaire du *Moulin*

1. Il va sans dire qu'en cette discussion générale je ne saurais avoir en vue que l'œuvre allemande, la distribution, les personnages, le texte, l'esprit, les décors même et les costumes traditionnels. La récente version française, quoique pavée de bonnes intentions, est encore trop reprochable. Je parlerai plus loin des caractères travestis, des sens faussés; mais comment ne pas regretter tout de suite cet arbitraire introduit dans l'ordre thématique de la partition ? Pourquoi faire quatre actes morcelés, fragmentaires, de ces deux actes larges, nourris, puissants, pleins de contrastes dans leur symétrie admirable ? Qui ne prévoit ce qu'à cet aménagement l'architecturale beauté de l'œuvre devait perdre ?

du diable. Vienne raffolait alors de ces féeries où, dans le miroir grotesque de la caricature, défilaient et se heurtaient pêle-mêle toutes les idées à la mode, chevalerie, sorcellerie. Qu'on se figure ces parodies à grand spectacle auxquelles nous assistons aujourd'hui, mais avec la pointe voulue d'idéal et de romantisme, avec cette nuance d'ironie qui fait que par instants vous ne savez plus trop s'il faut prendre la chose au plaisant ou au sérieux, tant à ces pantalonades vient se mêler de poésie vraie, d'humaine observation ! Je ne dirai pas : « C'est du caviar pour les basses classes ! » c'est du Shakspeare. Et puis quelle différence entre les deux musiques ! Ici nous acceptons, vaille que vaille, la ritournelle qu'on nous débite, des refrains de tabagie, de honteux motifs puant encore l'obscénité des paroles que ces coq-à-l'âne remplacent ! Là-bas, c'étaient les émanations, à travers les siècles, du génie musical d'une race originellement douée, la fleur des Alpes et des Karpathes, des *lieder* ramassés à poignées dans le champ national par des hommes ayant, comme Dittersdorf, Wenzel Müller, un tel art d'appropriation, qu'on se demande aujourd'hui si ce sont eux qui ont emprunté cette musique à la tradition populaire, ou si ce n'est point plutôt la tradition qui la leur a prise ; un véritable orchestre de kermesse, des chansons qui jaillissent du cœur, des valses à tout entraîner, des ballades tantôt d'un comique ébouriffant, à la Falstaff, tantôt naïvement rêveuses, tantôt empreintes des terreurs du surnaturel. On pressent à la fois Schubert et Weber : le premier un peu prosaïque, un peu bourgeois, comprenant davantage l'eau qui fait aller le moulin, le courant leste et clair où voyage la truite entre deux

rives de gazon émaillé ; l'autre, plus entraîné vers le merveilleux, plus romantique, et préférant au ruisseau de *la Belle meunière* la grotte de cristal des ondines et des nixes.

Si jamais vous visitez Vienne, ne manquez pas d'aller voir à Leopoldstadt *le Moulin du diable*. L'ouvrage ne se joue plus guère que de loin en loin, et pour l'ébattement du populaire et des enfants, ce qui n'empêche pas les gens distingués et raisonnables d'y trouver leur plaisir par occasion. Ce *Moulin du diable*, avec ses chevaliers bardés d'armures retentissantes, ses troubadours élégiaques, son coquin de meunier, qui par manière de passe-temps a tué sa femme, — avec ses sacs de blé qui se trémoussent, son Kasperl pantagruélique, qui au dénouement s'envole en l'air à cheval sur son baudet, — ce *Moulin du diable* fait un spectacle des plus divertissants. Musicien ambulant, violoneux de tréteaux, moins artiste que rapsode, mais dans sa trivialité d'une veine intarissable, car elle se renouvelle aux sources vives, Wenzel Müller a composé de la sorte plus de cent féeries où passe par moments je ne sais quel souffle romantique. Vous diriez alors du Shakspeare traduit en allemand des faubourgs de Vienne. Le bonhomme composait du reste dans toute la simplicité de son âme ; il écoutait, se souvenait, content de transcrire et d'arranger pour le plaisir des autres ces trouvailles qui lui plaisaient. Il secouait sa large manche, et les notes par milliers en tombaient : féeries, impromptus, *Wienerpossen*. Sur le tard, la renommée de Mozart l'importuna ; toujours simple et naïf, il ne se l'expliquait pas. « Comment se peut-il faire, disait-il, que le monde tienne en pareille estime un homme qui, après tout, n'a ja-

mais composé que sept ouvrages, tandis que moi, j'ai écrit plus de deux cents opéras, sans compter des monceaux de musique religieuse? »

En attendant, cette productivité, dont l'avenir devait si médiocrement savoir gré à Wenzel Müller, ne laissait pas que d'être pour Mozart une cause grave de découragement. *Le Cistre enchanté* fut donc donné à Leopoldstadt, et tout Vienne aussitôt d'accourir battre des mains aux décors neufs, aux mille trucs de la mise en scène, aux incomparables lazzis d'un certain bouffon nommé Laroche, espèce de Debureau parlant et chantant, dans la peau duquel semblait s'être incarné le Pierrot local. Cent vingt-cinq représentations constatèrent *urbi et orbi* l'immense valeur du chef-d'œuvre, dont pas un grain de poussière ne subsiste désormais. Volontiers Mozart eût renoncé à la partie ; Schikaneder tint bon. Comprenant qu'un théâtre comme le sien, qui, dans les hiérarchies de l'époque, pouvait avoir l'importance que nous attribuons par exemple à telle petite scène du boulevard, comprenant qu'un pareil théâtre ne pouvait entrer en lutte ouverte avec Leopoldstadt, il chercha quelque combinaison nouvelle qui lui permît de donner à sa pièce un intérêt autre que celui des changements à vue et du spectacle. La féerie toutefois fut maintenue à cause de l'engouement du quart d'heure. Néanmoins, se borner à travestir les personnages, à modifier les situations, les accessoires, ce n'était point assez. Suffirait-il pour donner à la vogue une impulsion dérivative de faire du Kasperl de la farce viennoise un oiseleur tout de plumes habillé, de changer en flûte le basson grotesque si applaudi chez le voisin, de métamorphoser le tigre du texte originel en

un serpent qu'on fixerait en manière de queue aux chausses du prince Tamino, lequel, ô sainte naïveté de l'art à son enfance ! en ayant l'air de se sauver, traînerait après lui le monstre attaché à ses pas?

Raisonnablement, tout cela serait-il de nature à passionner les multitudes? L'honnête Schikaneder en doutait. Il aurait pu se demander si d'aventure le collaborateur auquel il avait instinctivement fait appel, et qui se nommait Mozart, n'accomplirait point à ce propos quelque miracle ; mais on ne s'avise jamais de tout. Et d'ailleurs, alors comme de nos jours, il demeurait bien entendu qu'en matière d'opéra la question de la pièce devait passer avant celle de la musique. M. Auber, avec cette ironie qu'on lui connaît, a dit : « Pour bien réussir, il faudrait qu'un opéra pût être donné le premier soir sans la musique ; on jouerait d'abord la pièce purement et simplement, puis le surlendemain on y glisserait quelques morceaux, et peu à peu, le public s'acclimatant ainsi, on arriverait vers la quinzième représentation à supporter toute la partition. » A Vienne, et du temps de Mozart, les choses déjà se passaient de la sorte. Schikaneder, malgré tant de belles paroles pour vaincre les résistances de son collaborateur, sentait qu'en cette affaire les responsabilités pesaient toutes sur son poème, et que la musique, quoi que fît Mozart, ne viendrait jamais dans le succès qu'en seconde ligne. Aussi, comme il travaillait, cet inventeur! comme il se creusait la cervelle à chercher l'idée attractive, *argenteuse !* Tant d'efforts eurent leur récompense, et comme ces adeptes qui, cherchant la pierre philosophale, préparèrent la chimie moderne, cet entrepreneur aux abois, qui ne pensait qu'au moyen de

gagner des écus, mit la main sur une idée que la musique allait élever au rang des chefs-d'œuvre. Je veux parler de cette introduction de l'élément maçonnique à laquelle Schikaneder, croyant répondre à certaines préoccupations sociales et politiques du moment, eut recours en désespoir de cause.

V

L'époque était à la philanthropie; les idées d'avenir, de réforme, d'amour de l'humanité, empruntaient au passé certaines pratiques mystérieuses faites pour amuser, pour endormir cette société frivole qui, à ses bals de cour, à ses chasses, à ses concerts de castrats, trouvait plaisant d'entremêler le surnaturel, ne se doutant pas du sens fatal caché sous cet appareil de mesmérisme et de sorcellerie, ni des formules, des signes cabalistiques mis en œuvre pour rallier entre eux dans une révolutionnaire connivence tous ces diseurs de bonne aventure, apôtres et tireurs de cartes. La figure de Cagliostro restera comme celle d'un représentant très curieux de ce mysticisme relevé d'ironie où tous les esprits du siècle se laissèrent prendre. Schikaneder ravaudant le tissu grotesque de sa pièce, remaniant ses personnages l'un après l'autre, se retrouvait en présence de Sarastro, le tyran de son mélodrame, lorsque tout à coup l'idée lui vint de faire de ce tyran, de ce monstre, un grand prêtre de la sagesse, un ami de l'humanité, idée merveilleuse à laquelle l'antique Égypte allait incontinent prêter ses temples, le culte d'Isis ses collèges de prêtres, de sorte que, sans mettre

l'ordre maçonnique en collision avec les pouvoirs politiques, sans risque d'encourir les censures et les interdits des partis réactionnaires, on aurait pour soi l'immense attraction de l'idée partout dominante.

« Bientôt la sombre erreur sera dissipée, bientôt l'esprit de sagesse triomphera ! »

Ainsi du commencement à la fin s'exprime par la bouche de ses initiés, de ses génies, de ses demi-dieux, cet ouvrage étrange, singulier, qui, d'abord conçu dans les proportions d'une féerie de tréteaux, devait, grâce à l'un de ces hasards qui président aux grandes créations, devenir le chef-d'œuvre le plus idéal, le plus pur de Mozart. Qu'on ose, en ce cas, médire des petites causes ! l'homme qui suscite une partition telle que *la Flûte enchantée* rend un service impérissable à l'humanité, et mérite que tous ceux que l'art passionne et moralise bénissent son nom à travers les siècles. Goethe, qui s'y connaissait quelque peu, a écrit :

« Il faut, pour apprécier la valeur de tels ouvrages, plus d'intelligence et de talent que pour s'en égayer [1]. »

1. Le poème de *la Flûte enchantée* préoccupa Goethe assez longtemps. Il découvrit là du premier coup d'œil tout ce que Mozart y avait mis, et voulut à son tour interpréter le sens de la musique, comme la musique avait interprété l'idée du poème. Ce fut assez pour lui faire écrire, à lui, le futur auteur de la seconde partie de *Faust*, une seconde partie de *la Flûte enchantée*. Quand on trouve ce bizarre fragment dans les œuvres complètes, on commence par ne pas comprendre. Est-ce une moquerie à l'adresse du public et du compositeur ? Non, mais tout simplement une faiblesse. Goethe prend très au sérieux sa besogne. J'ai dans les mains la copie d'une lettre inédite, je crois, en tout cas très peu connue, dans laquelle, en librettiste bénévole cette fois, et non point contraint et forcé, comme cela ne devait que trop se voir plus tard, il offre imperturbablement sa bagatelle à l'auteur d'un opéra d'*Oberon*, ce Paul Wranitzki

Comme l'auteur de *Werther* et de *Faust*, comme Lessing, Herder, Wieland, comme cette multitude d'esprits auxquels les institutions du passé ne suffi-

dont j'ai parlé plus haut. « Vous verrez, en prenant connaissance du texte que je vous envoie, quel parti on en peut tirer pour un opéra. Veuillez bientôt me faire savoir si la direction agrée mon programme, afin que je me remette à l'œuvre et le termine. Je serais, quant à moi, charmé d'entrer en relations avec un homme de votre talent. J'ai tâché, comme vous le verrez, d'ouvrir au génie du compositeur le plus vaste champ, parcourant tous les genres et passant du pathétique le plus élevé au style léger, au comique.

» Recevez, etc. » J.-W.-V. GOETHE.

» Weimar, le 24 janvier 1796. »

Suit un *post-scriptum* qui n'est pas la partie la moins curieuse de la pièce. « L'immense succès *de la Flûte enchantée* m'a donné l'idée d'emprunter à cet ouvrage divers motifs pour les travailler à nouveau et de manière à me rencontrer avec le goût du public. C'est donc une *seconde partie de la Flûte enchantée* que j'entends faire. Les personnages, restant les mêmes et connus qu'ils sont déjà des acteurs et du public, n'en auront que plus de vie et d'intérêt. Rien de changé non plus dans les décors, dans les costumes, ce qui ne saurait manquer de faciliter beaucoup par toute l'Allemagne l'exécution de l'ouvrage. Il va sans dire que, dans le cas où votre directeur voudrait se mettre en nouveaux frais, on ne s'y opposerait pas, bien que mon intention formelle soit de rattacher par tous les souvenirs de mise en scène cette seconde *Flûte enchantée* à la première. » On sourit à voir un archimaître de la pensée humaine agiter de pareils détails ; mais Goethe fut aussi directeur de théâtre : il savait ce qu'une pièce coûte à monter, connaissait les ressources du monde auquel il avait affaire. D'ailleurs, qui n'était plus ou moins régisseur dramatique à cette époque ? Empereurs et rois, tous s'en mêlaient. Voyez Frédéric, le grand Frédéric ! « Je ne saurais plus ordonner de nouveaux habits, il faut y suppléer par ceux qui se trouvent dans la garde-robe de l'opéra, où il y en aura bien encore qu'on pourra faire ajuster. Faites des Amours à bon marché, car, à mon âge, on ne les paye plus cher! » (Lettres à Pöllnitz).

saient plus, et qui, dans l'honnêteté de leurs consciences, auraient voulu voir les circonstances répondre à l'idéal qu'ils avaient en eux, Mozart était franc-maçon. Ces rêves de fraternité, de bonheur universel, parlaient à sa belle âme, à sa nature métaphysique moins raisonnante que sensitive, et qui, toute remplie d'aspirations inassouvies, trouvait son bonheur à vivre en communauté de desseins, de tendances, avec un cercle d'esprits cultivés, frères du sien par la moralité, la grandeur des vues, sinon par l'illuminisme créateur.

On remarquera en passant une lettre à la date de 1787 qu'il écrivait à son père, déjà souffrant et déclinant: « Je n'ai pas besoin de vous dire quel vif désir j'ai de recevoir de vos nouvelles, et combien j'espère qu'elles seront bonnes, quoique je me sois fait l'habitude de ne spéculer que sur le pire en toute chose. La mort n'étant, à bien prendre, que le terme de notre existence, je me suis, depuis quelques années, tellement familiarisé avec cette véritable amie des hommes, que son image, loin de m'épouvanter, me console et me rassérène, et je ne saurais assez remercier Dieu de m'avoir mis à même (vous me comprenez, n'est-ce pas?) de la considérer comme la clef de notre véritable félicité. Jamais je ne me couche sans songer que peut-être, — si jeune que je sois, — il ne me sera pas donné de voir se lever le jour du lendemain, et cependant je ne suppose point que personne de ceux qui me fréquentent m'en trouve plus soucieux ni plus mélancolique. C'est au contraire pour moi une félicité dont je bénis incessamment mon créateur, et que je souhaite du fond de l'âme à tous mes frères. »

Quelque idée qu'on puisse avoir de l'influence qu'exerça sur Mozart cette initiation aux mystères alors très significatifs de la franc-maçonnerie, qu'il crût voir dans ces dogmes nouveaux des vérités plus hautes et plus pures, ou qu'il ne s'agît à ses yeux que d'un simple enseignement moral, il n'en est pas moins vrai que son âme y trouva le calme, la quiétude, « cette paix de Dieu, plus haute que tout l'entendement des hommes » ! Et c'est là en somme le point important pour nous qui n'avons à juger de ce qu'il ressentit que par ce qu'il en a exprimé dans ces pages immortelles. Religieuse en son essence est en effet cette musique de *la Flûte enchantée*. Elle a la foi, l'amour, et respire, de sa première note à la dernière, je ne sais quel sentiment de mansuétude infinie, de céleste apaisement.

J'ai donné acte à Schikaneder du mérite de l'invention; peut-être me suis-je trop hâté, peut-être l'introduction de ce principe métaphysique si merveilleusement développé par Mozart fut-elle due non à l'initiative géniale de l'impresario-rimailleur, mais à une prescription de la loge transmise par un choriste affilié, Robert Giseck. Ce qu'il y a de certain, c'est que, par son à-propos, la chose devait réussir, même alors qu'elle n'eût pas inspiré à Mozart ce chef-d'œuvre, et rien ne me prouve que ce ne soit pas le sens caché sous les paroles bien plutôt que la beauté de la musique qui ait tout d'abord entraîné le succès. Le nouvel empereur Léopold venait de proscrire les francs-maçons. A ce successeur réactionnaire du trop libéral Joseph II, toutes ces théories modernes déplaisaient fort ; il n'y voyait que machines de guerre contre son droit divin, complots révolutionnaires. C'é-

tait assez pour émouvoir le public en faveur des francs-maçons, et pour que de son côté l'ordre s'évertuât à dissiper les préventions répandues contre lui par ce qu'on appellerait aujourd'hui le *parti clérical*. « Il court des bruits étranges sur ces prêtres, sur leur faux esprit ; on se dit à l'oreille que quiconque s'affilie à leur ordre est aussitôt damné d'âme et de corps ! » Ainsi, cherchant à le faire jaser, parlent à Papageno les trois dames. Même évidence d'allusion dans une réponse de Tamino à une demande de ce genre : « Propos soufflés à des commères par des fourbes ! »

Comment Mozart fut amené à se mêler à cette discussion, comment son génie et ses convictions les plus secrètes l'y invitaient, nous le savons maintenant, et nous comprenons aussi quels accents devait évoquer un pareil génie dans ces antiques sanctuaires d'Isis, dont il franchissait le seuil en initié des temps nouveaux. Dès le finale du premier acte, on se sent transporté dans un monde épuré, supérieur. A l'appareil théâtral, décoratif, au mouvement d'une féerie succède le calme religieux du temple, la rêverie abstraite en contemplation devant l'universelle harmonie des êtres et des choses, la méditation du sage promenant quelque sentence auguste à travers ces salles sacrées dont le bruit de ses pas réveille seul les muettes profondeurs : *in diesen heiligen Hallen*. Partout allégorie et symbolisme : ces trois adultes, ces éphèbes, sont des génies, les génies de la vertu commis à la garde du jeune prince qu'ils admonestent, édifient. Et le prince lui-même est un type de l'homme tendant vers le bien, la perfection, — y arrivant à travers les combats, les *épreuves*, et recevant enfin sa récompense

dans la bien-aimée Pamina. Maintenant qu'au théâtre tout ce mysticisme puisse ennuyer, que toutes ces épreuves ne présentent qu'une froide et monotone allégorie, je ne le conteste point; mais j'en renvoie la faute à qui de droit, et je passe outre sans me préoccuper davantage des bévues du librettiste ou des réclamations de cette partie du public qui ne veut qu'être amusée. Si vous me dites qu'il y a des spectacles plus divertissants, je le croirai ; la psychologie ne plaît généralement pas à tout le monde, à moins qu'il ne s'agisse de quelque roman libertin. De même il y a des tableaux, des ouvrages, plus *amusants* que *la Transfiguration* de Raphaël, que les dialogues de Platon, ce qui n'empêche pas le *Phédon*, lu à son heure, d'avoir son prix, et *la Transfiguration* de mériter quelques égards.

Ce n'est point le hasard qui fait que je cite ces deux chefs-d'œuvre à propos de *la Flûte enchantée*. Un jour, M. Sainte-Beuve imagina d'écrire au bas d'un sonnet, en manière d'avis au lecteur: « Il y faudrait de la musique de Glück! » De la musique de Glück à un sonnet de M. Sainte-Beuve, pourquoi cela ? L'auteur estimait-il que son sonnet, étant sans défaut, valait à lui seul un long poème de Quinault ou du bailli du Rollet? On ne l'a jamais su. Impossible par contre d'écouter cette idéale partition de Mozart sans penser à Platon, sans être frappé, comme dans le tableau de Raphaël, de cette opposition du groupe terrestre qui s'agite en bas et du groupe transfiguré qui plane en haut dans la pure lumière. Après ce premier acte, qui marche sur le sol réel, où, ravissante de grâce, de distinction, d'enjouement, la musique semble ne respirer, ne répandre autour d'elle que les ivresses, les

chansons de la vie, voici tout à coup, avec l'entrée des trois génies, des accents d'un monde supérieur. « Elle m'apparut vêtue de la plus splendide couleur, modeste et décente, ceinte de pourpre et parée selon qu'il convenait à son jeune âge » ; ces paroles de la *Vita nuova* vous affluent aux lèvres, et, comme Dante apercevant pour la première fois Béatrice, vous vous écrieriez volontiers, à la sensation dont vous pénètrent ces trois voix de soprano ne formant en quelque sorte qu'un son filé d'un rayon de soleil : *Ecce Deus fortior me veniens dominabitur mihi !*

Les Italiens d'autrefois n'écrivaient l'opéra-seria que pour des sopranos, des ténors, des voix aiguës, comme si les tonalités élevées pouvaient seules convenir à l'expression du sublime musical. En multipliant dans son ouvrage les parties de soprano à ce point d'en rendre l'exécution si difficile, Mozart n'a-t-il fait qu'obéir à cette loi, ou plutôt sa propre clairvoyance ne lui a-t-elle pas démontré que nulle voix plus que le soprano n'était de nature à rendre ces idées de pureté, d'élévation, de vérité éternelle, qui forment le thème psychologique dégagé par lui de l'espèce de chaotique rapsodie offerte à son imagination ? La seconde entrée des génies porte également ce caractère surnaturel, séraphique, admirablement exprimé par ces traits de violon d'une suavité telle qu'on dirait des battements d'ailes sur les cordes ; mais c'est surtout dans l'introduction du second finale qu'éclate et rayonne en sa plénitude cette splendeur du divin. L'instrumentation de ce trio vous plonge dans le ravissement. On se sent l'âme inondée d'une lumière douce, bienfaisante ; on a comme l'idée d'une vision du paradis dantesque traversant l'âme d'un Fé-

nelon. Ce qui semblait devoir n'être qu'allégorie devient la réalité la plus charmante et ces adorables génies, comme les anges de Raphaël, ne touchent au surnaturel que par leurs nimbes, car, pour le cœur, ils sont humains, mais d'une humanité épurée, sublimée.

Il n'eût certes tenu qu'à Mozart de faire ici du romantisme, son sujet même l'invitait à la fantasmagorie. Weber, Meyerbeer, Mendelssohn, à sa place, n'eussent peut-être pas résisté à cette tentation d'agir sur les sens de leur public, de l'entraîner aux régions de Callot et d'Hoffmann, d'écrire, au lieu d'une musique purement psychologique, une musique fantastique et machinée; mais l'idéaliste Mozart conserve jusque dans le merveilleux ses relations avec la vie réelle. D'ailleurs, lorsque son propre tempérament ne l'en eût pas tenu éloigné, le monde des esprits, avec ses terreurs, ses angoisses, n'était point ce qu'il fallait au public de cette époque. Superstitieux et sensuel, n'aimant point à retrouver au théâtre les épouvantes du confessionnal, et voulant, au contraire, s'y réjouir gaiement de la comédie de l'existence, le bon Viennois s'arrangeait bien mieux du spectacle de quelque conte oriental accommodé à sa guise, au gros poivre et aux confitures, et qui lui représentait, sous des couleurs grotesques, drolatiques, la vivante ironie des mœurs locales. Qu'importent à Mozart les invraisemblances, pourvu que ses personnages vivent, pourvu qu'ils aient une âme humaine en rapport avec la condition élevée ou infime qu'il leur attribue? Tamino est un jeune seigneur ému de toutes les aspirations du XVIII^e^ siècle, un cœur *sensible* et *vertueux* brûlant des plus nobles flammes pour la vérité; — de plus, tendrement épris de la belle Pamina, une princesse

de Racine égarée dans un conte de fées ! Quant à ce fripon de Papageno, ne vous fiez pas à l'apparence, et ne voyez en lui, malgré ses plumes d'oiseau, qu'un franc Viennois jovial et bavard, ne demandant qu'à trouver le vin bon, les femmes jolies, et pourvu d'une ample dose de cette sentimentalité qui, de bas en haut, caractérise le vrai fils de la patrie allemande.

J'arrive à Sarastro, l'apôtre de sagesse, de clémence, ne rêvant, ne cherchant que le bien universel. Cette figure solennellement imposante, quoique cependant tout humaine, est encore relevée par des fonctions sacerdotales qui, bien qu'indéfinies, nous la montrent par moments sous un aspect presque divin. Il faut entendre la musique de Mozart évoquer autour de ce vieillard auguste la sérénité morne des sanctuaires, l'investir d'un idéal de majesté, comme elle a su investir les trois génies du nimbe séraphique. Tout ce que l'esprit des siècles est parvenu à connaître de la science divine et humaine, la grande âme de Sarastro se l'est approprié. Ces trésors amassés pour l'enseignement moral de ses semblables, il les fait servir sans relâche à rapprocher l'homme du Très-Haut, et, comme, ni sur ses intentions, ni sur ses moindres actes, l'égoïsme n'eut jamais de prise, comme rien n'émane de lui qui ne vienne de la source pure de vérité, sa figure a revêtu avec le temps quelque chose de l'éternel et du divin, le divin n'étant en dernier terme que l'humain dans sa beauté, son harmonie originelles. Mozart, comme Raphaël dans sa troisième manière, ici n'individualise pas, il crée des types ; ses personnages ne sont plus des caractères dramatiques, mais des symboles, des idées. Pour l'ardeur et la générosité des sentiments, la pureté, l'irrésistible

élan, nul prince de tragédie n'égalera jamais Tamino ; aucune de ces princesses *malencontreuses* dont parlera la correspondance de Voltaire, « qui furent jadis retenues dans les châteaux enchantés par des nécromans », aucune héroïne romanesque ne saurait, pour sa candeur, sa tendresse, sa foi, être comparée à Pamina, et Sarastro n'a pas besoin de parler en sentences pour être à mes yeux le moraliste et le sage par excellence. La musique où son âme sublime s'épanche peut se passer de paraphrase. Dans les génies s'incarnent les idées de religion, de vertu au XVIII^e^ siècle, et le couple Papageno nous représente, mari et femme, le peuple de l'époque, avec son sensualisme naïf, son esprit gouailleur et bon enfant, où l'émancipation trouvera plus tard des germes à féconder.

VI

Au mois de juin 1791, la partition de *la Flûte enchantée* était, sinon achevée, du moins fort avancée. Déjà les répétitions avaient commencé, lorsqu'à l'occasion du couronnement de l'empereur, les états de Bohême commandèrent à Mozart un opéra de circonstance, *la Clemenza di Tito*, dont Métastase avait fourni le poème. Entre les braves habitants de Prague et le musicien de Salzbourg, les sympathies étaient de longue date. « Puisqu'ils me comprennent si bien, avait dit Mozart après cette fameuse revanche donnée par eux à la musique des *Noces de Figaro*, trouvée *obscure* ailleurs, — puisqu'ils me comprennent si bien, je veux écrire un opéra pour eux. » Cet opéra, on le sait, fut *Don Juan*, représenté le 4 novembre 1787 sur

la scène de Prague aux acclamations de la cité tout entière, qui, à son éternel honneur, salua d'emblée le chef-d'œuvre auquel Vienne, toujours travaillée par les intrigues de Salieri et de la coterie italienne, marchandait le lendemain ses applaudissements.

Mozart n'avait rien à refuser aux états de Bohême. Il fallut donc se mettre en route. Mozart partit en 1791 avec sa femme, et chemin faisant entama la besogne, n'ayant pour tout terminer qu'un délai de dix-neuf jours. Au sortir des excès de tout genre auxquels il venait de se livrer, ce nouveau travail atteignit sa santé. Il dut, dès son arrivée, appeler le médecin, se soigner. Bientôt pourtant il se trouva mieux, et parut jouir avec bonheur de l'empressement que lui témoignait un groupe d'amis et d'amateurs restés fidèles à l'auteur des *Noces de Figaro* et de *Don Juan ;* l'impression fut même telle chez Mozart, qu'au jour des adieux, serrant la main à ses amis, il pleura comme s'il ne devait plus les revoir, ce qui advint. A cette mélancolie, conséquence morale d'un état physique déjà très entrepris, se joignait comme cause aggravante le médiocre succès de sa campagne musicale ; car, s'il ne pouvait tenir pour une chute le sort de *la Clemenza di Tito*, ce n'était pas non plus un bien grand triomphe, surtout quand on songeait à l'exaltation de cette même ville de Prague au sujet des *Noces* et de *Don Juan*.

On revint à Vienne vers le milieu de septembre. Le découragement et la maladie furent du voyage. Mozart avait à cœur de se relever superbement. Il se remit à *la Flûte enchantée*, à laquelle du reste il n'avait pas cessé de travailler même à Prague, ruminant pendant une partie de billard le délicieux quintette du premier

acte [1]. Le coup de feu dura quinze jours, et de ce renouveau d'inspiration sortirent les plus splendides

1. Cette manière de travailler au pied levé, en jouant, en buvant, fut toujours dans son habitude. Il avait le désordre, le le débraillé du génie. Un poète du cycle souabe dont j'ai parlé longuement jadis (*), M. Édouard Moericke, a écrit, il y a quelques dix ans, un intéressant ouvrage intitulé *Voyage de Mozart à Prague*, dont il faudrait extraire certains passages, celui-ci par exemple très caractéristique, et qui épisodiquement va vous montrer à nu cette existence. Mozart y raconte à Constance, sa femme, dans quelles circonstances il a composé toute la partie finale de *Don Juan*. « J'avais achevé le matin d'écrire le sextuor, et je rentrai vers dix heures. Tu t'étais mise au lit et dormais déjà, et tandis que Veit (**) allumait les bougies sur ma table, j'endossai machinalement ma robe de chambre, me disposant à jeter un dernier coup d'œil sur mon grimoire ; mais, ô contre-temps ! ô disgrâce ! madame s'était avisée de mettre de l'ordre dans mes papiers, je ne retrouvais plus rien, plus une note. Je cherche, gronde, jure, peine perdue !... Voilà qu'en m'asseyant, mes yeux tombent sur un paquet cacheté. A l'affreuse écriture de l'adresse, j'ai bientôt reconnu la griffe de l'*abbate* (***). J'ouvre, c'était bien lui en effet qui m'envoyait la fin remaniée de son poème, que je réclamais inutilement depuis un mois. Je lis, je dévore son texte, et ne tarde pas à me sentir transporté d'admiration pour la manière dont ce coquin-là a compris ce que je voulais, de l'action, de la grandeur, du caractère, et en même temps beaucoup de simplicité. Contre mon habitude, je néglige l'ordre des morceaux, et d'une enjambée j'arrive à la scène du cimetière, lorsque le commandeur lance avec sa voix de marbre cette apostrophe qui fait rentrer l'éclat de rire dans la gorge de don Juan. — L'accent vibrait en moi. — Je frappe un accord, c'est cela ! j'ai touché juste, et derrière cette porte où j'ai frappé s'agitent et se démènent toutes les épouvantes qui vont tout à l'heure se déchaîner dans le finale. A partir de ce moment, plus d'hésitations, de tâtonnements, plus de trêve ! Lorque la glace s'est rompue sur un point, le craquement devient bientôt général. Je tenais le fil de l'inspiration et n'avais plus qu'à me laisser glisser, ce que je fis pour la scène du souper et pour la scène de la statue. — Quand je fus au bout, ma cervelle éclatait, et, quoique j'eusse laissé la fenêtre ouverte, la sueur inondait mon visage. »

(*) Dans *les Ecrivains modernes de l'Allemagne*.
(**) Son domestique.
(***) L'Abbé Da Ponte, l'auteur du *libretto*.

morceaux du chef-d'œuvre : le chœur *Isis und Osiris*, la marche des prêtres, le second finale, l'ouverture, autant de merveilles !

En ce temps-là, les théâtres allaient vite en besogne, les opéras de Mozart n'étaient pas d'aussi grands seigneurs que les nôtres ; ils ne se faisaient pas attendre. Le 30 septembre 1791, après deux semaines de répétitions, l'ouvrage fut représenté sous la direction du maître assis à son clavier. La première impression ne répondit point à ce qu'on espérait ; devant ce magnifique imprévu, le public un moment resta décontenancé. Ce style imposant, solennel, tout ce grandiose en un pareil local, c'était en effet de quoi surprendre. Depuis les drames de Shakspeare, joués sur des tréteaux forains, on n'avait jamais vu telle disproportion entre la majesté du dieu et l'étroitesse du sanctuaire. Isis et Osiris, dans quelle infime cabane furent cette fois célébrés vos mystères ! Hoffmann n'eût pas rêvé mieux, lui dont l'imagination, en fait de mise en scène, aimait à suppléer à tout. C'est pour le coup que, dans cette partition semblable au lotus mystique d'où le Brahma indien s'élança sur le monde, le nocturne conteur eût vu revivre l'antique Égypte funèbre et souterraine avec ses palais silencieux, ses temples profonds et déserts, ses obélisques, ses nécropoles peinturlurées des images de la vie.

Le pauvre petit théâtre de Schikaneder avait eu beau se mettre en frais de costumes et de décors ; il restait beaucoup à faire au spectateur intelligent pour se rendre compte, en un tel milieu, de la pensée de Mozart. De là les vicissitudes d'une soirée qui devait d'ailleurs se terminer en triomphe, car les applaudissements, qui d'abord avaient semblé ne vou-

loir se prendre qu'aux passages faciles, finirent, vers la seconde moitié de la partition, par s'échauffer pour les beautés d'un ordre supérieur, et, lorsque tomba le rideau, l'enthousiasme était partout. On rappela Mozart, qui à son tour fit le dédaigneux, refusa longtemps de paraître, trouvant l'ovation un peu bien tardive, et ne se rendit qu'en se défendant. Plus d'un, à la vérité, n'avait pas attendu l'heure de la victoire pour se prononcer. Un brave et digne compositeur très en vogue à ce moment dans Vienne, Schenk, l'auteur du *Barbier de village*, fut saisi dès le début d'admiration irrésistible. Cet honnête homme, qui, plus que bien d'autres, aurait pu se croire le droit d'être envieux, se déclara tout aussitôt d'une façon touchante. Enthousiasmé par l'ouverture, il se glissa en rampant à travers l'orchestre jusqu'à Mozart, et, s'emparant de sa main gauche, la baisa, tandis que le maître, continuant de la droite à battre la mesure, le regardait avec attendrissement et gratitude.

L'impulsion était donnée ; le succès ne s'arrêta plus, et quel succès! 8,443 florins de recettes en vingt-quatre représentations ! Ne sourions pas de l'humble somme, bien humble en effet si on la compare à ce que *Robert le Diable*, en un même nombre de représentations, valut à l'Opéra, mais énorme quand on se reporte à l'époque et qu'on pense à l'exiguïté du local, à la modicité du prix des places ! Le 22 novembre de l'année suivante, *la Flûte enchantée* touchait à sa centième représentation, et, le 22 octobre 1795, on célébrait la deux centième [1].

1. Je doute qu'il existe un ouvrage dont le succès se soit moins démenti. *Don Juan* même ne fut jamais si populaire en Allemagne. Depuis soixante ans et plus, *la Flûte enchantée* se

Hélas! pauvre grand homme, à ce succès fameux il ne devait pas longtemps assister! Quoique souffrant et occupé d'autres travaux, il venait chaque soir au théâtre, amenant des amis, faisant volontiers sa partie dans l'orchestre. Une lettre qu'il écrit à sa femme, en villégiature aux environs de Vienne, respire encore, à la date du 14 octobre, la bonne humeur et l'enjouement. Il y raconte comme quoi, cessant tout à coup de venir fonctionner au pupitre, il a mis dans l'embarras son illustre poète-directeur Jupiter-Schikaneder, fulminant désormais du sein d'un nuage qui fond en pluie d'or ses colères contre son infâme petit maître. Cependant, vers la fin de ce mois, le malaise s'accrut, et, à quelques semaines de là, Mozart gisait sur son lit de mort. Né le 27 juin 1756, il n'avait pas encore trente-six ans. Comme il était venu au monde, il en sortait : plein d'œuvres, de lumière, n'ayant connu ni les infirmités de l'âge, ni les défaillances de l'inspiration.

Constance est là qui ne le quitte plus : la douce et noble femme a tout oublié pour ne se souvenir que de son devoir, de son amour. Sans illusion sur la gravité du mal, le désespoir au fond du cœur, elle rappelle à

maintient au répertoire, et sur les plus grandes scènes comme sur les moindres reparaît de temps en temps, à la satisfaction de tout le monde. Presque toujours la salle est comble. Aux petites places surtout, c'est un vrai délire. Il faut les voir, garçons et jeunes filles, s'amuser, applaudir, suivre en ses divagations cette féerie que Mozart a remplie de son âme ! Schikaneder, voyant l'immense succès, y prit goût ; il se dit : « *Bis in idem*, réitérons, » et composa une seconde partie, *le Labyrinthe, ou la Lutte avec les éléments*, pour faire suite à *la Flûte enchantée*. Winter, l'auteur du *Sacrifice interrompu*, un estimable partitionnaire de l'époque, écrivit la musique ; mais Mozart absent, plus de fête ! Ce *labyrinthe* fut peu hanté, et ceux qui vinrent s'y fourvoyèrent.

son aide les sourires, les paroles consolantes. Lui travaille à son *Requiem*. On croirait qu'il meurt, il compose ; les doigts étendus dans le vide, il joue de l'orgue, et prête l'oreille comme pour entendre les trompettes du jugement. Cette musique sibylline, qui la lui a commandée ? Une voix d'en haut, un de ces pressentiments à la Michel-Ange comme en eurent deux ou trois de ces sublimes visionnaires devant lesquels l'histoire dévoile à distance ses mystérieuses profondeurs. Laissons Stendhal, crédule et sceptique, *philosophi gens credula*, nous raconter, sur la foi de vingt autres romanciers de son espèce, l'anecdote du sombre inconnu venant jeter l'épouvante des sanctuaires dans cette âme éperdue, hallucinée. Ces fantastiques inventions aujourd'hui n'ont plus cours. De même que Michel-Ange peuplant la Sixtine de ses prophétiques évocations, Mozart écrivant son *Requiem* sentit ses épaules fléchir sous le poids des grandes compassions modernes ! il vit l'histoire s'entr'ouvrir et se dresser l'échafaud de Louis XVI et de Marie-Antoinette, la chère princesse de ses souvenirs, la fille auguste et sacrée de cette grande Marie-Thérèse qui l'avait tenu, lui tout enfant, sur ses genoux. Intuition de somnambule, âme croyante et voyante de catholique et de philosophe, centre de résonnance où vibraient toutes les sympathies en vigueur dans son siècle, toutes les idées même chimériques en préparation, Mozart n'avait pas besoin d'invoquer le surnaturel pour lire à livre ouvert dans les événements déjà prochains de la révolution française et composer, sous l'inéluctable dictée de son génie, le *sunt lacrymæ rerum* musical de la plus tragique de ses catastrophes[1].

1. Voir à l'appendice la pièce intitulée : l'*Autrichienne*.

Souvent, vers le soir, après être resté des heures absorbé, il souriait à Constance en regardant sa montre. « Bon, disait-il, voici le moment où la reine de la Nuit fait son entrée ! » et il ajoutait en soupirant: « Hélas! ma pauvre *Flûte enchantée*, si je pouvais l'entendre encore, ne fût-ce qu'une seule fois ! » Puis il se mettait à siffloter doucement les couplets de l'oiseleur. Ce fut ainsi qu'il mourut, cette aimable chanson sur les lèvres et son âme, — comme un lac tranquille dont le soleil couchant vient d'irradier la transparence, — sa belle âme endormie dans l'apaisement de l'idéal.

VII

Pendant ce temps, la ville et la cour fêtaient les Italiens. L'envieux Salieri, directeur de l'Opéra, qui détestait Mozart, ne se lassait pas de produire les chefs-d'œuvre de Martini, l'auteur *plus facile à comprendre* de *la Cosa rara*. A lutter contre ces petites intrigues d'une coterie étrangère, l'empereur Joseph II, qui voulait fonder une scène d'opéra national, avait usé sa peine. A son règne succédait celui d'un empereur idolâtre de Cimarosa. Ce n'était plus assez pour Léopold d'entendre une seule fois dans la soirée *le Mariage secret*. Le rideau baissé, il descendait sur le théâtre, donnait ses ordres souverains, et tout ce monde de chanteurs et de cantatrices, d'instrumentistes et de souffleurs, après avoir fait joyeuse ripaille, sablé d'expert gosier les vieux vins de la cave impériale, venait de nouveau prendre son poste, puis la musique recommençait. Le goinfre Cimarosa mangeait et buvait pour quatre ; Da Ponte, son compère

et librettiste, en *abbate*, bon vivant, lui tenait tête. Les morceaux engloutis, les verres vidés rubis sur l'ongle, à peine se donnait-on le temps de s'essuyer la bouche. « A vos pupitres, messieurs de l'orchestre ! au théâtre, mesdames et messieurs du chant ! » Et la représentation itérativement d'aller son train, l'ouverture d'abord, puis le duo d'introduction, puis le quintette, le finale, le duo bouffe des deux basses, et ainsi de suite jusqu'à l'air : *Pria che spunti*. Morceau par morceau, c'était comme les jambons du souper, tout y passait. Et quels applaudissements, quelle frénésie ! Quand le dernier archet avait fini de racler sa dernière note, l'étoile du matin se levait. On était venu à l'heure du rossignol, on s'en allait au point du jour, à l'heure de l'alouette.

Je me figure un de ces dilettantes attardé, rentrant chez lui à pied, la tête pleine de cette double ivresse du vin de Champagne et de la mélodie italienne. Il enfile une rue étroite, passe devant une maison connue, voit de la lumière filtrer à travers de maigres rideaux d'un vert jauni. « Tiens, se dit-il, ce pauvre Mozart ! si je demandais en passant de ses nouvelles ! » — Il frappe. Constance, tout en larmes, vient ouvrir : Mozart est mort ! La farce est jouée : disons la farce italienne jouée devant la cour par deux fois, tandis que *la Flûte enchantée*, honneur et gloire du génie humain, a pour temple une bicoque et pour auditoire la populace des faubourgs.

Dix ans plus tard seulement (le 24 février 1801), le chef-d'œuvre fit son apparition sur une scène impériale, sans quitter absolument ses premiers lares. Schikaneder, qui d'ailleurs ne parlait de Mozart qu'avec l'émotion de la reconnaissance, regardait

cet ouvrage comme la pierre fondamentale de son théâtre, et, quand il lui arriva de s'installer dans sa nouvelle salle, *an der Wien*, il fit, en souvenir d'une période illustre, placer au-dessus de l'entrée un superbe Papageno, ayant en main sa flûte à piper les oiseaux et le public. Toutefois l'avènement du chef-d'œuvre à Kärtner-Thor valut à notre homme bien des amertumes. Son poème, auquel il tenait, comme tous les chats-huants tiennent à leurs petits, reçut là sa première atteinte. On coupa, rogna, défit et refit le dialogue, sans prendre garde aux réclamations du pauvre diable, qui, furieux de voir qu'on lui refusait même d'imprimer son nom sur l'affiche, se mit à bafouer à son tour, dans une parodie de son théâtre, ceux qui le bafouaient si cruellement.

Cette fois l'insulte ne s'adressait qu'au librettiste. Plût à Dieu que *la Flûte enchantée* n'eût jamais connu que cette profanation ! Malheureusement bien d'autres outrages l'attendaient chez nous. Je veux parler de ce qui se passa en 1806 à propos d'une abominable compilation représentée à l'Opéra sous le nom des *Mystères d'Isis*. Une nation, à coup sûr, ne saurait être responsable des sottises d'un particulier ; mais lorsque cette nation, au lieu de conspuer, comme elles le méritent, ces œuvres de l'ineptie et de l'impertinence, les supporte et même les encourage, il faut qu'elle n'ignore plus ce qu'elle fait, et qu'elle apprenne une fois pour toutes que de pareilles entreprises sont des hontes dans l'histoire intellectuelle des peuples. Cela s'intitulait donc *les Mystères d'Isis*, et se donnait des airs d'anthologie, de mosaïque. Des morceaux empruntés à *Don Juan*, à *Titus*, aux *Noces de Figaro*, y remplaçaient à chaque scène ceux

de la partition originale qu'on avait cru devoir supprimer. La parodie, comme de droit, intervint, et sur l'affiche du Vaudeville s'appela *les Misères d'Ici!*...

Mais laissons au passé ses oripeaux et ses misères, tâchons de savoir jouir des biens que le présent nous offre. En dehors d'un monde fort restreint d'artistes et de gens de goût qui connaissaient hier en France la partition de Mozart dans sa grandeur, dans son ensemble, qui aujourd'hui la connaîtrait sans ce généreux effort du Théâtre-Lyrique? Disons-le tout de suite, ce qui fait le rare mérite de la nouvelle mise en scène de *la Flûte enchantée*, c'est le sentiment d'honnêteté qu'elle respire. Du simple orphéoniste appelé là pour grossir les chœurs aux premiers sujets, du bestial Monostatos, le Caliban de ce monde féerique, à Pamina-Miranda, de l'humble initié du temple d'Isis au divin Sarastro, de Papagena, la joyeuse commère viennoise, à la reine de la Nuit, morne et tragique sous son diadème d'étoiles, — chacun s'évertue et comprend: tous paraissent pénétrés du souffle de cette incomparable musique. Telle cantatrice habituée aux évolutions chromatiques les plus éblouissantes ici devient sérieuse, et juge, en véritable artiste, que ce n'est point trop de tout son style pour rendre cette phrase d'un sens si profond et si clair. *Omnia sub specie æterni*, cette musique, du commencement à la fin, ne dit pas autre chose. La religion et l'art semblent s'y unir pour glorifier l'être humain dans ce qu'il a de plus élevé. Quelle inspiration que cet air où Tamino exprime les premières émotions de son amour! Dans le même ordre d'idées, Mozart n'a jamais rien conçu de si beau. De tous les sentiments que l'homme éprouve, le plus pur, le

plus divin est celui que la femme fait naître. Seulement cet amour dont parle Tamino n'est point la passion comme dans *Don Juan* ou *les Noces de Figaro*, c'est quelque chose de plus moral, de plus sublime, un but auquel on n'atteint que par la vertu de l'initiation. Je voudrais pouvoir ne donner que des éloges aux traducteurs de la pièce allemande. C'était bien sans doute de s'abstenir de toute manipulation indécente du texte musical, mais c'eût été mieux encore de respecter dans les personnages et les situations du *libretto* la pensée de Mozart. Que signifie par exemple cette invention d'aller faire un pêcheur de Tamino, qui chez Mozart est un prince, l'idéal et la perfection des princes philosophes.

Quand les traducteurs cessent d'être en cause, c'est le tour des décorateurs, des costumiers. Je crains qu'on n'ait voulu trop bien faire les choses. C'est un tort. Ces chefs-d'œuvre conçus dans l'idéal, l'*abstrait*, ne se montent pas comme un opéra de Meyerbeer. Trop de couleur locale, de fatras égyptien, de pompe hiératique; il faut détendre, mettre surtout de la bonhomie, du naturel. Cette musique vit dans le cœur et se joue dans le bleu: beaucoup moins romantique que votre mise en scène n'a l'air de croire, elle est par contre beaucoup plus romanesque. Un oiseleur rencontre une princesse, et, seuls, les voilà chantant au milieu des forêts un hymne à l'amour, trésor d'innocence, d'ingénuité, d'émotion vague et tendre. Le cloître de *Robert le Diable*, la Gorge-au-Loup du *Freischütz*, jouent un rôle dans la musique de Meyerbeer et de Weber. Il convient donc qu'on nous les représente avec le plus de vérité possible, car de l'impression de terreur que cet appareil

théâtral va produire dépendra en grande partie l'effet de la musique, du *mélodrame;* mais ici la musique n'est pas mêlée au drame, étant le drame même. Qu'ai-je besoin qu'on me peigne cette forêt? J'écoute et je suis ravi, et bien loin de penser au décor, de me laisser distraire à l'accessoire, je ferme les yeux pour mieux entendre. Cette circonstance de deux amants supportant de compagnie les périls de l'initiation, au lieu de servir de motif au machiniste, n'a pour Mozart que le simple attrait d'une étude psychologique. C'est dans l'amour de Tamino, dans son héroïsme et sa vertu, comme aussi dans les infortunes de la jeune princesse, dans ses plaintes et son absolue soumission, qu'il a placé cet intérêt que tant d'autres demanderaient aujourd'hui à la fantasmagorie.

C'est pourquoi gardons-nous d'en trop mettre ; on ne saurait croire combien toutes ces surcharges, toutes ces interprétations décoratives nuisent à l'effet musical. Le caractère de Sarastro s'y transforme complètement. Dans ce lourd pontife, emmaillotté, crossé, mitré, empêtré de caparaçons hiératiques, vous avez peine à reconnaître le personnage de Mozart, si doux, si humain, si dégagé du fardeau de l'erreur, ne vivant que pour le bien de ses semblables. Sous cet écrasant appareil de voiles, de bandelettes et d'écharpes, l'acteur momifié ne songe qu'à sa propre contenance, et le trouble qu'il trahit serait à coup sûr moindre sans cet excédent de bagage sacerdotal : trouble d'ailleurs bien naturel, et qu'on s'explique par les gigantesques proportions de cette architecture musicale. Ce n'est pas un air cela, c'est un monument, c'est un temple! L'abbé Arnault disait, à propos de

l'*Alceste*, de Glück, qu'avec de pareille musique on fonderait une religion. Que penserait-il, ce prêtre, de cet air, émanation d'une âme froissée jadis, qui désormais réconciliée avec les lois suprêmes, pénétrée du sentiment de l'harmonie éternelle, s'est réfugiée au sein de l'Être, et de là contemple la créature d'un œil d'amour et de compassion, aidant et conseillant ceux qui souffrent, qui cherchent?

La portée de ce morceau touche à des profondeurs inusitées, descend au contre-*fa*. On a raconté que Mozart avait eu ainsi pour objet d'utiliser les notes graves d'une voix de basse exceptionnelle. C'était se méprendre. L'effet ici n'a rien d'occasionnel; il est calculé, médité, voulu, et c'est dans le sens moral, profond du rôle, et non dans le hasard d'une rencontre, qu'il en faut chercher la raison. Il est vrai que ces petits détails prêtent à l'anecdote; un Stendhal, sans trop y croire, les exploite, et les moutons de Panurge de sauter. La même erreur devait se produire au sujet des deux airs de la reine de la Nuit. Évidemment jamais Mozart ne se fût avisé de lancer ainsi sa musique à travers les étoiles, s'il n'avait eu sous la main, pour l'y porter, la fulgurante voix de sa belle-sœur, madame Hofer. On oublie donc qu'ici tout est symbolisme, et que ces sons étranges, merveilleux, dont la perception éblouit notre oreille, en même temps qu'un effet musical, sont une idée. Mozart, quoi qu'il fasse, est toujours musicien. Jamais vous ne surprenez chez lui le philosophe, le prophète. Il rêve, sent, compose en musicien : le beau qu'il cherche, c'est le beau musical dans sa grandeur la plus régulière, sa perfection la plus harmonique; mais, comme chez lui le musicien et l'homme ne

font qu'un ; comme cette harmonie du beau n'est que la conséquence de la parfaite harmonie de son être, il en résulte que sa musique traduit son âme, et nous livre, sans que lui-même en ait conscience, tous les trésors d'observation philosophique, d'humaine tendresse et de religion que cette âme sublime contient. « Le sentiment est tout, le nom n'est que bruit et fumée enveloppant la céleste lueur! » Ces paroles de Faust à Marguerite peuvent s'adresser à Mozart. A lui aussi, le divin s'est révélé dans sa grandeur, sa mansuétude infinie ; lui aussi a ressenti au plus profond de l'être le contre-coup des misères de la vie, l'impuissance de l'homme en lutte avec les lois suprêmes du grand tout. Déchu maintes fois, tombé en proie à ses passions, à ses faiblesses, il a su se relever par la grâce et trouver l'apaisement final.

Là est la vraie explication de ce mystère qu'on appelle *la Flûte enchantée*, le fil conducteur dans ce labyrinthe. Le calme y succède au calme, le motif, au lieu d'y chercher le contraste, semble l'éviter, le doux s'y mêle au plaisant, le tendre au solennel, et tout cela se suit, se développe sans que vous éprouviez autre chose qu'un sentiment de bien-être profond. Rien de théâtral, d'antithétique ; une atmosphère égale, pure, élyséenne. Seuls, deux morceaux par leur coupe et leur accent tranchent sur ce fond d'azur : les deux airs de la reine de la Nuit. La forme s'amplifie. Récitatif, *andante*, *allegro*, vous avez le poème du grand air italien, et dans ce poème le naturalisme du génie allemand. La reine de la Nuit appartient au règne des esprits élémentaires. Puissance extrahumaine, mais non pas surhumaine, comme sont les génies, elle marche entourée d'une lumière

décevante, d'un rayonnement prestigieux. Il fallait, pour caractériser cette vision démoniaque, des sonorités spéciales, et rappelant par leur éclat strident l'éclat phosphorescent des étoiles de son diadème, si différent de l'auréole céleste répandue autour des trois génies. En plaçant le point d'activité de cette voix en dehors des sphères ordinaires et sur des hauteurs accessibles aux seuls instruments, Mozart donne à son personnage une prodigieuse intensité de fantastique. A ce sens mystérieux du rôle, au moins n'aura pas manqué la jeune et vaillante Suédoise qui joue la reine de la Nuit au Théâtre-Lyrique. En vraie fille du Nord, en sœur de Jenny Lind, elle a compris l'idée du maître. Si sa voix aiguë et vibrante escalade le ciel, c'est pour maudire de plus haut comme une titanide ; les notes sortent de sa bouche comme des vipères de feu, elle a des ricanements d'Hécate. Il y a un moment où c'est quelque chose de musicalement inappréciable, un chant d'oiseau des ténèbres. C'est le beau dans l'horrible, les sorcières de Macbeth l'applaudiraient.

J'ai dit que tout le monde faisait son devoir; par tout le monde j'entends aussi le public. Notre époque a cela d'excellent, qu'elle pratique ouvertement le culte du génie ; le respect, qui sur tant d'autres points nous a quittés, sur celui-ci nous est venu. Il y a quarante ans, on sifflait Shakspeare, *sauvage ivre;* on riait au nez de Beethoven, de Weber : aujourd'hui, de telles orgies révolteraient les plus sceptiques. Ceux mêmes qui frondent tout, raillent tout, les plus tapageurs devant certains noms se découvrent. Touchez à Dieu, si vous voulez ; mais ne touchez pas à Mozart. On dirait qu'à mesure que l'éternel divin

perdait des droits, l'éternel humain en gagnait. Il est vrai que cet humain-là, par d'autres voies et sous d'autres formes, ramène au divin. En ce sens, Mozart et Raphaël sont des apôtres. Voyez le public au Théâtre-Lyrique : il accourt, il afflue, et, poussé, pressé, haletant, écoute, se laisse ravir, enchanter. Une féerie où le merveilleux procède de l'intelligence, jamais pareil spectacle en France ne s'était vu ! La partie gaie, *viennoise*, amuse ; tous ces *lieder* frais, jolis, vont et viennent comme les oiseaux du bois, voletant, gazouillant. On sourit d'aise, le cœur se dilate, s'épanouit à ces battements d'ailes, à ce printemps, à cette mélodie infuse dont les tiédeurs nous enivrent ; puis soudain, quand l'oratorio commence, l'émotion de la salle change d'aspect : c'est du recueillement. Vous n'êtes plus au théâtre, vous êtes dans un temple. Les airs de Sarastro, les entrées des génies, les solos d'initiés, les chœurs de prêtres se succèdent sans que l'intérêt fléchisse un seul instant. On admire, on se courbe. Cette calme et sublime harmonie monte et se répand comme un encens au milieu d'un silence de sanctuaire, et personne n'en veut perdre un son.

Quel homme de goût assistant, aux Italiens, à une représentation de *Don Juan*, n'a maugréé à ce bruit de portes qui s'ouvrent et se ferment dès les premières mesures du second finale ? La statue entre, on s'en va : c'est de tradition, et le savoir-vivre veut qu'on laisse se jouer dans le désarroi de la salle qui se vide une scène dont la grandeur tragique n'a point d'égale. Au Théâtre-Lyrique, de tels airs ne seraient point de mise ; la *fashion* exige ici qu'on se montre attentif. Le croira-t-on ? le second finale, le plus long

que Mozart ait écrit, y passe tout entier avec ses développements extraordinaires, ses motifs fugués, et ce public non seulement ne sourcille point, ne boude point ; mais on voit à son attitude qu'il comprend, et si bien que vers la fin la pièce elle-même, par la musique, l'intéresse. Le vieux prince Metternich disait : « Il en est d'une constitution politique comme d'une constitution physique ; l'une et l'autre valent par leur durée. Quand un homme a vécu quatre-vingt-dix ans, je ne m'informe pas s'il avait une bonne constitution. » M'est avis que, appliqué à l'estimation d'un *libretto* d'opéra, ce raisonnement ne perdrait rien de sa justesse. Qu'on bafoue et vilipende tant qu'on voudra l'élucubration du *poète* Schikaneder, je prétends, moi, ne la juger que par ce qu'elle a produit, et je me demande si un Scribe, dans toute l'ingéniosité de son talent adroit, malin, fûté, dans toute la plénitude de ses ressources expérimentales, serait jamais parvenu à fabriquer pour le génie d'un Mozart une pièce qui valût ce programme naïf, grotesque, impossible au point de vue théâtral, mais prêtant à l'interprétation philosophique, au mysticisme, à la poésie, ouvrant ses fenêtres sur l'idéal, et d'où finalement la musique aura tiré son plus grand chef-d'œuvre. J'ai dit le mot, et je le maintiens.

Beethoven, je le sais, n'est pas un juge toujours sûr. Il a ses quintes, ses bourrasques, ramène à l'œuvre les sympathies et les rancunes que l'auteur lui inspire, fait tête ou se rembûche, et, selon la lune, honnit ou acclame. Toutefois son opinion, lorsqu'il se donne la peine de la motiver, mérite qu'on s'y arrête, et, bien qu'il affecte de tenir surtout compte à Mozart de s'être montré dans *la Flûte enchantée* pour

la première fois un véritable maître allemand, on sent que son oracle ici lui est dicté par une saine et calme appréciation des choses. Personne au monde mieux que le grand symphoniste ne pouvait avoir à prononcer sur une partition qui, grosse de tous les trésors de la polyphonie moderne, va du *lied* au choral, à la fugue. Et, quand Beethoven déclare que *la Flûte enchantée* est le plus grand chef-d'œuvre de Mozart, il faut l'en croire. Toute la splendeur de la musique est là, à commencer par l'ouverture, un tour de force du génie. Mozart y bat les vieux maîtres du contrepoint sans avoir l'air d'y toucher et comme en vous disant : « Voyez, ce n'est pourtant pas plus difficile ! » Tant de science lui semble un jeu. S'il emploie la fugue, c'est que son sujet l'y convie, et qu'il veut, comme le prêtre d'Isis, « par l'ombre et la nuit, conduire l'initié vers la lumière ». Ce sens mystérieux qu'on retrouve partout dans le chef-d'œuvre, c'est la vie même de Mozart, avec ses erreurs, ses travaux, ses degrés d'initiation parcourus. A propos de symbolisme, qui n'a remarqué dans *la Flûte enchantée* cette prédominance triomphante du *majeur*, du mode-clarté, transparence, lumière ? Lorsque survient le *mineur*, le mode-nuit, ténèbres, c'est par accident, et comme une nuée voilant le céleste azur. A cette harmonie si longtemps cherchée, trouvée enfin, le *majeur* devait servir d'expression, de couleur. Désormais le beau divin et le beau humain ne font qu'un ; plus d'antagonisme des deux principes, de lutte comme au moyen âge : l'idéal dans le sensuel, l'infini dans le fini, une musique qui, si quelque chose pouvait l'égaler, ne trouverait son terme de comparaison que dans la plastique des Grecs ou la peinture de Raphaël.

*
* *

Alfred de Vigny eut un moment l'idée d'écrire un drame sur Mozart. Cette âme altière et tendre, sans cesse en travail de rêverie et de compassion, se sentait attirée vers le divin héros. Non point qu'Alfred de Vigny fût le moins du monde musicien, il n'était même pas *dilettante;* mais la musique à ses yeux, c'était *l'art*, et nous savons qu'à cette bienheureuse époque l'art enflammait tous les esprits. Il n'y avait guère de conversation sur Shakspeare qui ne conduisît à Raphaël et à Michel-Ange pour se terminer par Mozart.

A toujours entendre parler de *Don Juan*, à toujours en parler lui-même, le chantre d'*Éloa* avait voulu connaître l'auteur, et ne songeait désormais qu'à émouvoir le public au martyrologe de cet homme de génie, bien autrement digne d'intérêt qu'un Chatterton. Un soir qu'en nous promenant nous causions du sujet :

— C'est beau à faire, nous dit-il ; j'ai maintenant mon personnage, je le sens, je le vois ; mais je cherche l'action, *l'anecdote*, et je ne trouve pas ! N'est-il donc rien de spécialement dramatique dans cette vie, en somme si poétique et si romanesque? Par exemple, quel compte pensez-vous qu'on puisse tenir de cette accusation d'empoisonnement qui pèse sur la mémoire de Salieri ?

— Je pense que c'est là tout simplement une histoire d'almanach. Que Salieri ait été jaloux de son élève, qu'il ait vu du plus mauvais œil grandir et triompher le bambin qu'il avait formé à ses leçons, cela me paraît

clair comme le jour ; mais de ce qu'un homme est envieux, il ne s'ensuit pas nécessairement qu'il soit empoisonneur. Joseph Chénier, lui aussi, fut jaloux d'André, ce qui ne veut point dire qu'il l'ait dénoncé au tribunal révolutionnaire.

— Ainsi vous jugez que le fait doit être écarté en principe?

— Absolument. S'il s'agissait d'une chose accomplie il y a deux ou trois cents ans, je ne dis pas ; en pareil cas, le théâtre a la manche large, et dans le doute il est permis de ne pas s'abstenir. Ici, c'est une autre affaire: Salieri, Mozart, songez-y donc! ce sont là presque des contemporains, sur lesquels la fiction ne saurait exercer ses droits qu'en ménageant certaines convenances.

— C'est dommage, reprit Alfred de Vigny après un silence, — grand dommage, car il y avait certainement là un sujet.

Je me suis depuis rappelé souvent cet entretien, et je n'en cherchais qu'avec plus d'ardeur à me renseigner, instruisant à nouveau la cause chaque fois que l'occasion s'en présentait. L'affaire est maintenant jugée, et l'incrimination tragique tombe devant la lecture des Mémoires de Moschelès, récemment publiés en Allemagne par sa veuve [1]. Salieri, quel que soit le caractère qu'on lui prête, eut le mérite de former nombre d'élèves, dont plusieurs jusqu'à la fin restèrent ses amis. Hummel, Schubert, sortirent de ses mains, Moschelès, se rattachait à cette pléiade ; revenu à Vienne après une longue absence, il apprend

1. *Notes autobiographiques de Moschelès*, publiées par sa veuve. Leipzig, 1874.

que son vieux maître est dangereusement malade à l'hôpital et s'empresse d'accourir.

« L'entrevue, écrit Moschelès, fut navrante ; son regard m'effraya, il parlait en phrases entrecoupées de sa mort prochaine, puis tout à coup éclatant :

» — Il n'y a rien, rien de vrai dans ce bruit infâme ! Vous savez, Mozart, ils racontent que je l'ai empoisonné. Calomnie, atroce calomnie ! Allez, cher Moschelès, et dites au monde entier que c'est le vieux Salieri qui vous a dit, qui vous a juré cela à son lit de mort. »

Moschelès ajoute que son émotion, à lui, pendant cette scène fut terrible, et qu'il eut grand'peine à dérober ses larmes. Chose émouvante et terrible en effet que les paroles de ce moribond poursuivi de visions sinistres et, dans toute l'énergie de la dernière heure, se défendant d'avoir jamais commis un crime *matériel*, alors que sa conscience lui en reprochait peut-être un autre non moins noir ; mais l'envie ne devient un ressort au théâtre que lorsqu'elle s'incarne dans un *fait*. Cette lutte acharnée, implacable du talent contre le génie était certes un sujet de drame digne de tenter Alfred de Vigny ; mais il eût fallu pouvoir sortir du domaine de la psychologie, s'appuyer sur un acte réel et non sur une de ces fables que la crédulité publique adopte si aisément parce qu'elles symbolisent à ses yeux certains états de l'âme. On avait sous la main le fait brutal, un dramaturge vulgaire n'en eût pas demandé davantage ; Alfred de Vigny hésita ou plutôt il s'abstint, et les Mémoires de Moschelès nous montrent aujourd'hui qu'il fit bien.

ROSSINI [1]

Occuper son époque est déjà un très grand point, même quand les moyens que l'on emploie pour y parvenir ne sont pas exempts d'un certain charlatanisme ; mais régner sur son temps par la seule force du talent et du génie, partir de rien pour arriver à tout, verser dans le trésor commun du siècle une immense somme d'idées qu'il tourne et retourne, agite, caresse, remue, dépense avec passion, voilà le vrai jeu, le vrai art, et celui qui aura vécu pour cette tâche n'aura point inutilement vécu.

Ce fut le sort de Rossini.

M. Richard Wagner, dans une lettre toute récente publiée par la *Gazette d'Augsbourg*, l'accuse d'avoir été l'homme de son temps. Il le fut en effet, et peut-être beaucoup trop ; mais enfin à cette époque de « pure décadence » où Rossini vint au monde, et « dans cet état de choses dont il subit l'influence fatale et qui devait nuire d'une si terrible façon au développement de ses facultés », on n'avait pas encore inventé cette

1. Décembre 1868.

merveilleuse idée de composer de la musique destinée à n'être comprise que des générations futures. On était d'abord l'homme de son temps, quitte à devenir plus tard, quand on pouvait, l'homme de l'avenir ; attendu qu'il serait assez difficile de citer un homme ayant bien travaillé pour son temps qui n'ait du même coup travaillé plus ou moins pour l'avenir, et si, comme semble dire M. Wagner, ce pauvre diable de Rossini, « qui pourtant avait de la facilité », dut « s'ingénier à droite et à gauche pour trouver de quoi vivre matériellement», c'est un peu la faute de la destinée, qui négligea de mettre sur sa route cette fameuse source des faveurs princières où tant d'honnêtes pèlerins se sont désaltérés à coupe pleine. Qui pourrait dire que ce déshérité, mort hier, ne léguant au monde que son *Guillaume Tell* et une quarantaine de misérables partitions où figurent *le Barbier*, *Semiramide* et le troisième acte d'*Otello*, n'eût point fait quelque chose, lui aussi, quelque chose comme *Tristan und Iseult* par exemple et *les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, si, au lieu d'être cet aimable et doux compagnon vivant de son travail et ne demandant rien à personne, il eût su, dans sa jeunesse, emboucher assez haut le clairon de la république universelle pour s'attirer l'enthousiasme maladif et les folles munificences de ces monarques mis hors d'affaire par la politique d'un Bismark et le sentiment de leur propre défaillance.

Tout cela au fond est dérisoire, et l'outrecuidance perce trop. Nous n'avons nulle envie de contester le talent de M. Richard Wagner : c'est avec Verdi le seul maître de nos jours attristés ; mais que veut-il en tout ceci ? Quel besoin le pousse à écrire ? Rossini meurt, vient-il à ce propos émettre des idées, une vue

d'ensemble sur l'art, comme il en a le droit? Agir ainsi serait trop simple, et, quand les Rossini quittent ce monde, c'est probablement à cette unique fin d'offrir aux Richard Wagner une occasion de se mettre en scène. Une plaisanterie attribuée à l'auteur de *Guillaume Tell* au sujet de l'auteur de *Tanhauser* [1] va servir de prétexte à M. Wagner pour parler de ce pauvre homme d'un air de sublime commisération. « Je lui annonçai ma visite ! » On croirait ouïr le langage d'un souverain, Weber n'avait-il pas eu dans son temps maille à partir avec Rossini? Dès lors quoi de plus naturel que de chercher à son tour et après coup au grand Italien sa querelle d'Allemand ? Impossible d'allier tant de fanfaronnade à tant de naïveté ! Dans toute cette conversation où l'auteur de *Tanhauser* le prend de si haut avec l'auteur de *Guillaume Tell*, l'auteur de *Tanhauser* n'évente pas un seul instant la fine et spirituelle mystification dont il ne cesse d'être l'objet, et, quand le benoît ermite de Passy lui dit en baissant les yeux avec onction et componction : « J'avais de la facilité et peut-être aurais-je pu arriver à quelque chose! » il tient la confession pour sérieuse, et ne se doute pas de l'immense ironie que contient ce *Pater, peccavi !* Une partie plus sérieuse de la lettre de M. Richard Wagner est celle où il parle des appréciations historiques et définitives dont le moment lui semble venu ; étudier Rossini, le juger « à sa va-

1. « Un prétendu bon mot de Rossini fit le tour des journaux. Son ami Mercadante avait, dit-on, pris parti pour ma musique, ce dont Rossini avait voulu le punir, un jour qu'il donnait à dîner, en ne lui servant d'un plat de poisson que la sauce, attendu que la sauce sans le poisson devait suffire à un homme qui se contentait de musique sans mélodie. » (*Gazette d'Augsbourg* du 17 décembre 1868.)

leur véritable », mesurer, fixer le personnage, serait en effet une tâche attrayante et qui peut avoir son opportunité. Essayons-la.

I

On reproche à Rossini ses formules invariablement les mêmes, ses incorrections, ses redites, sa virtuosité de jeunesse ; mais songe-t-on aux orchestres, aux troupes, pour lesquels il écrivait ? se représente-t-on bien surtout les conditions d'existence de ce musicien de fortune travaillant au jour le jour, usant sa voix à chanter dans les églises, accompagnant dans les théâtres le récitatif au piano à raison de six *paoli* par soirée, forcé de se surmener pour ne pas mourir de faim, et tant bien que mal faire vivre son père et sa mère ?

Mon père était oiseau, ma mère était oiselle !

Son père, trompette de la commune à Pesaro, jouait aussi du cor au théâtre, sa mère chantait. Jusqu'à l'arrivée des Français, l'humble ménage subsista ; mais, à dater de ce moment, commença la vie errante, une vie de bohèmes et de campements à la manière des artistes de Callot, *in Callot's Manier*, comme dirait Hoffmann, dont il faudrait ici l'humoristique sentimentalité pour peindre tant de tribulations drolatiques à la fois et navrantes, et toujours courageusement supportées. « Ma pauvre mère, elle avait une belle voix dont elle se servait pour nous aider à nous tirer d'affaire, et, quoiqu'elle ne sût pas une note de musique, elle n'était pas sans talent ! »

Lorsque, vers ses dernières années, Rossini parlait de cette période d'enfance sur laquelle il aimait à revenir dans ses causeries d'intimité, l'émotion le gagnait, lui qui riait de tout, il devenait grave, et cette mémoire du cœur fut un des côtés les plus honorables de sa nature. L'esthétique est à coup sûr une fort magnifique invention, j'estime cependant que ses lois ne sauraient être partout également appliquées ; volontiers je l'appellerais une dixième muse, pourvu qu'on m'accordât qu'il est bien des artistes au berceau desquels elle ne fut pas convoquée, et que son absence n'a pas empêchés de grandir.

Rossini figure au premier rang de ces artistes, moins rares, en Italie surtout, qu'on ne croit, et toute pruderie, quand il s'agit de pareils hommes, doit être mise de côté. C'est au plein courant de leur période qu'il faut les prendre, dans ce milieu même dont leurs ouvrages portent les imperfections, comme ils en reproduisent le mouvement et la vie. Par cette industrieuse activité des premiers jours, cette inconscience du génie sans cesse en veine de produire n'importe avec quels éléments et dans quelles circonstances, Rossini rappelle les grands Italiens du XVI^e^ siècle ; il chante à l'aventure, à tout venant, parce qu'il ne saurait faire autre chose, et comme fait Titien, qui peint les belles femmes parce qu'elles sont belles. Nous avons changé tout cela : est-ce un bien ? est-ce un mal ? Nul ne peut le dire ; toujours est-il que l'excès de culture remplace aujourd'hui le tempérament. Chez le Rossini des premières années, le tempérament prédomine. Ce bambin écrivant *Tancredi* et que Weber mitraille de ses invectives n'est qu'un musicien, vous le pileriez dans un mortier que

ses os pulvérisés ne vous donneraient pas une parcelle d'esthétique; mais en revanche quel musicien! quelle organisation et quel génie ! Que d'autres prolongent la saison des études, fréquentent les conservatoires et les bibliothèques, il n'a pas le temps, lui, de s'attarder à ces préliminaires, il lui faut écrire selon l'inspiration du moment, écrire sans sujet, sans motif. « Mes *libretti* de cette époque, disait-il en plaisantant, ne le prouvent que trop! » Il compose ses introductions sans connaître le *scenario* du poème, saisit à la hâte les paroles qu'on lui donne, et tout d'un trait les met en musique. *Demetrio e Polibio,* qui figure au nombre de ses partitions et dont un quatuor et un duo ont surnagé, fut bâclé de la sorte et morceau par morceau pour la famille Mombelli, une de ces *smalas* concertantes qui voyageaient de ville en ville, portant dans leurs bagages toute une pacotille musicale et dramatique. Rossini avait alors treize ans, et littéralement ne savait pas ce qu'il faisait. Le père Mombelli lui donnait à composer tantôt une cavatine, tantôt un duo, un quatuor, pour chaque morceau payait deux piastres, et il se trouva qu'un matin cette besogne était devenue une partition. Rossini, à cette heure de sa vie, n'avait encore mis le pied dans aucune école, et ne connaissait de son art que ce que lui avait enseigné un certain Prinetti de Novare, physionomie pittoresque qu'on dirait échappée des Mémoires de Benvenuto, claveciniste de son état, et par occasion fabricant de liqueurs qu'il absorbait au lieu de les vendre, du reste n'ayant jamais su ce que c'était qu'un lit, dormant dans son manteau à la belle étoile et debout, appuyé contre une arcade.

Avant d'aborder le lycée de Bologne et le padre

Mattei, duquel il reçut, après des études très sommaires, le brevet de maestro, combien d'étapes parcourues, dévorées : leçons de solfège, de basse chiffrée et leçons de chant! Un moment en effet, le fils du trompette de Pesaro, tenté par la superbe destinée des virtuoses, s'était demandé si, plutôt que de croquer misérablement des notes pour un peu de gloire, il ne vaudrait pas mieux s'enrichir tout de suite en exploitant sa belle voix. Rossini, on le sait, ne fut jamais indifférent à la question d'argent, et souvent ceux qui l'approchaient l'entendirent s'indigner à l'idée que l'œuvre entière de Beethoven n'eût pas rapporté à son auteur la moitié de ce que tel ténor ou tel baryton gagne dans son année. Étant donnée cette nature méridionale, moins spéculative au demeurant que spéculante, il fallut, nous pouvons le dire aujourd'hui, une bien grande force de vocation pour l'empêcher de dévier. *Tancredi* vaut à son auteur 500 francs, et lorsqu'à Venise il touche pour *Semiramide* une somme de 5,000 francs, le public se révolte et fait chorus avec les gens du théâtre pour crier au scandale. Il y a donc de ces lois d'organisme auxquelles on n'échappe pas. Ce génie qui, dès cette époque, gouvernait déjà l'adulte inconscient, et le forçait à se décider pour une carrière pleine de hasards, quand il en pouvait choisir une pleine de profits immédiats, cette puissance démoniaque se faisait jour par toutes les issues, et dans cette incessante fièvre de productivité le beau, le médiocre et le pire naissent à l'envi sous sa plume. Chose caractéristique que cette absence de discernement qui du reste se laisse voir chez lui jusqu'à la fin! Ses meilleures inspirations ne lui coûtent pas plus que les mauvaises ;

c'est un des traits particuliers de ce génie aussi abondant, aussi riche, que dépourvu de facultés esthétiques, de se donner sans réfléchir, sans compter. « Il en faut pour tous les goûts, » disait-il vers sa fin, quand on se permettait d'articuler une objection, car cet olympien imperturbable en ses théories, et qui si volontiers vous prêchait *ex cathedra* le mépris de ses propres richesses, avait à l'endroit de telle minime composition récente des susceptibilités de simple mortel. Nous n'en sommes encore qu'aux exigences de sa période de jeunesse. *Quidquid tentabam scribere versus erat!* Le don était en effet dans sa nature, mais ces facultés surabondantes n'eussent-elles existé qu'à un degré moindre, force eût été de les exploiter; il s'agissait de musiquer pour vivre, de travailler au jour le jour et sur commande. « Quand je rencontrai Meyerbeer à Rome, nous disait-il, je vis un jeune homme riche, élégant, un homme du monde voyageant pour son plaisir et pour son instruction. Aux renseignements qu'il me demanda, je répondis en lui indiquant les bibliothèques, les écoles, que je n'avais pas le temps de fréquenter, moi, pauvre diable obligé de produire quand même! »

On n'a point assez tenu compte à Rossini de ces tribulations de la première heure. Cette manière que nous avons d'abstraire les gens du milieu où ils ont vécu, de ne prendre en considération ni les goûts d'une époque ni ses courants d'idées, nous a fait concentrer toute notre admiration, tout notre intérêt, sur l'auteur de *Guillaume Tell*. Ce pompeux XVII^e^ siècle, dont la tradition invétérée nous gouverne, imprime à tous nos jugements une irrésistible tendance vers les unités. L'homme dans son activité

militante et changeante, l'œuvre diverse et ondoyante selon les temps et les circonstances, nous semblent des sujets trop complexes. Nous n'en voulons qu'à ce qui est d'une pièce, et demandons autant que possible à n'avoir affaire qu'au héros, au chef-d'œuvre : goût classique, national, et qui au demeurant simplifie beaucoup les choses. Découvrir le beau absolu, alors qu'il est partout, comme dans *Guillaume Tell*, n'exige point un grand effort d'esprit. Le vrai discernement serait plutôt d'apprécier à leur valeur relative tant d'inspirations mélodiques, de rythmes heureux, *trouvés*, que Stendhal et sa génération aveuglément portaient aux nues, et que nous affectons de rabaisser aujourd'hui sous l'influence d'un dilettantisme quelque peu imbu de pruderie allemande. Je sais tout ce qu'on a pu dire contre la virtuosité de l'école italienne et son abus de la vocalisation ; mais, sans approuver l'excès, n'est-il pas permis de reconnaître que certains ornements bien ménagés, loin de nuire à la vérité dramatique, viennent au contraire en relever l'expression ? Pourquoi la musique n'aurait-elle pas, comme l'architecture, la peinture, un style fleuri ? Qu'on se rappelle les arabesques de Raphaël, et, dans l'art de la renaissance, ces épanouissements, ces enroulements délicats, merveilleux. Nombre de gens confondent les traits, les *fioritures*, avec ces formules banales infatigablement reproduites au bout de chaque phrase. C'est un tort. Si les mœurs relâchées des compositeurs d'un autre âge ont donné libre cours à ces cadences toujours les mêmes et qui correspondent à certaines péroraisons consacrées du style épistolaire, il y a des traits dont l'invention vaut une idée.

« Dans notre langue italienne, disait Rossini, cette vocalisation ajoute à l'expression du mot. » Aussi ne se fait-il pas faute d'en user et d'en abuser. Qu'il s'agisse de Tancrède ou de Rosine, de Cendrillon ou d'Assur, de Moïse ou de Desdemona, l'effet avec lui ne varie guère. Il hérite d'une tradition où le culte de la belle voix humaine n'a jamais cessé d'être en honneur, tous les maîtres qui depuis un siècle l'ont précédé, les Porpora, les Cimarosa, les Païsiello, sont des chanteurs : lui-même, s'il voulait, brillerait au premier rang des virtuoses. Chanteur de profession, il ne daigna l'être, ayant sans doute mieux à faire; mais il écrivit la plus belle musique vocale qui existe, et pour l'art de mettre en lumière l'agilité, l'éclat et le ressort des voix, pour l'emploi de la virtuosité, nul, pas même Mozart, ne pourra lui être comparé : plus grand par le style, l'auteur des *Noces de Figaro* et de *Don Juan* n'a pas cet imprévu, cette verve, cette furie inventive. Les morceaux de virtuosité chez Mozart, la cavatine de dona Anna, l'air de la reine de la Nuit, sont des leçons de solfège quand on leur oppose les éblouissantes improvisations de cet artificier sans égal. D'ailleurs ce chant orné, objet de si violentes controverses, n'existe-t-il pas tout aussi bien dans la musique instrumentale ? Voyons-nous le piano de Beethoven, son orchestre, ne jouer que des notes simples ? Qu'est-ce que l'andante de la *symphonie en ré*, sinon de la virtuosité la plus exquise, la plus rare ? Et dans l'air de *Fidelio*, cette gamme du début, de quel nom l'appeler? L'irascible Weber a beau maugréer, les grandes colères du critique n'empêchent pas le musicien d'aller où son caprice le mène. L'air d'Agathe, dans le *Freischütz*, a son allegro de bra-

voure à l'italienne, le rôle tout entier d'Euryanthe étincelle de traits chromatiques. Weber à son tour fait ce qu'il blâme chez les autres, et ce que Rossini, lui, fait mieux que personne, grâce à ce don inné qu'en dehors des facultés du génie possède tout Italien de comprendre, d'adorer et de caresser la voix humaine en sa pure beauté, comme les anciens Grecs comprenaient et adoraient la ligne sculpturale.

Et qu'on ne s'y trompe pas, ce que je dis ici de Rossini n'est point seulement pour cette ornementation le plus souvent déliée, adroite, distinguée, parfois très dramatique, dont il fleurit sa cavatine, c'est surtout pour sa manière de diviser les voix dans ses chœurs et ses grands ensembles. Qu'on me cite un finale au théâtre capable de lutter en sonorité avec celui de *Moïse;* j'entends la sonorité vocale, et récuse ainsi d'avance toute comparaison avec la bénédiction des poignards dans *les Huguenots,* où l'appareil symphonique joue un si grand rôle. Quelle autre merveille, en un genre tout différent, ce finale du *Barbier,* où le musicien, s'efforçant de parer à l'insuffisance de ses choristes, attire sur la scène les divers personnages de la pièce et les fait concerter tantôt séparément, tantôt en masse ! Du reste, tout dans l'œuvre italienne de cet homme vous renseigne sur sa prodigieuse sagacité. Impossible de parcourir ces pages sans admirer l'industrieuse application de ce maître, de ce génie toujours habile à se prêter aux circonstances, et qui, ravaudant, rajustant la besogne qu'on lui commande, trouve moyen d'y mêler au courant de sa plume des sublimités, comme le chœur des bardes dans *la Donna del Lago,* le finale de *Semiramide* et le troisième acte d'*Otello*, qui déjà et de loin ou-

vrent à l'œil des horizons sur le grand Opéra de Paris.

De *Tancredi* à *Semiramide,* c'est-à-dire pendant toute la durée de sa période italienne, on s'étonne à le voir, avec des éléments si simples et presque toujours les mêmes, varier la couleur et l'expression de ses morceaux. Quelle puissance mélodique il fallait pourtant que cet homme eût en lui, quel irrésistible trésor de rythmes, pour qu'aujourd'hui, après *les Huguenots* et *Guillaume Tell,* on trouve encore un extrême plaisir à entendre *le Barbier,* et que, sous ce charme où l'enjôleur tient votre esprit, rien ne vous saute aux oreilles, ni de ces modulations toujours analogues, ni des imperturbables ritournelles de l'accompagnement ! Et ces ritournelles, la plupart du temps n'étaient même pas siennes ; il les prenait au voisin, au passant, comme Molière prenait son bien, avec cette audace effrontée du génie narguant les pauvres gens qu'il dévalise. Combien n'en eut-il pas, de ces créanciers commodes toujours prêts à prêter aux riches, et qui disparaissent sans réclamer ce qu'on leur doit ! Allez donc maintenant déloger du *Barbier* tel motif d'Asioli si merveilleusement placé là qu'il semble y être né ! Essayez de raconter, après une prescription de trois quarts de siècle, que ce tant célèbre *crescendo* si applaudi, si critiqué, n'est pas de Rossini, et que cette invention eut pour véritable auteur Simon Mayr, le héros du moment, maître fécond entre tous, à qui Venise seule dut pour sa part quelque chose comme trente-cinq opéras, tous régulièrement marqués du signe de fabrique, et se recommandant à l'enthousiasme du dilettantisme de l'époque par un égal abus de la formule consacrée !

Hors du *crescendo* point de salut. Dans le bouffe et dans le tragique, on en mettait partout ; prétendre écrire une partition sans *crescendo* eût paru la plus invraisemblable des gageures. « Chacune des différentes villes pour lesquelles je m'engageais à composer avait son goût particulier, ses habitudes, auxquels force était bien de se soumettre. Ainsi, à Venise, mon *crescendo* faisait miracle, et je leur en donnais en veux-tu en voilà, quoique j'en eusse moi-même assez ; à Naples, au contraire, ils n'en voulaient absolument plus, et j'y dus renoncer. »

Il est à croire que les Vénitiens à leur tour finirent par s'en dégoûter ; renversant un beau soir leur idole, on les vit traiter comme le dernier des misérables cet illustre Simon Mayr, leur triomphateur ordinaire. Rossini aimait à raconter cette aventure, qui l'avait, disait-il, aguerri contre la mauvaise humeur de la foule, et il ajoutait, mêlant à son récit l'anecdote scandaleuse de la première représentation du *Barbier :* « Peut-on vilipender de la sorte l'homme qui se voue à votre amusement ? Si quelques *paoli* qu'on paye suffisent pour vous donner ce droit, ce n'est en vérité pas la peine de tant prendre à cœur le succès ; quant à moi, l'exemple de Simon Mayr sifflé, insulté à outrance par le même public qui, la veille, le portait *alle stelle*, m'a servi d'enseignement pour toute ma carrière, et je m'habituai dès lors à me moquer de bien des choses qui ne valent pas les préoccupations qu'elles nous causent. Du reste, c'était ma nature de fuir toute espèce de souci. J'adorais mon père et ma mère et ne me proposais qu'un but : assurer leur existence ; une fois ce but atteint, le diable ne m'eût pas fait sortir de mon indifférence ! » Ainsi ce terrible

crescendo qu'il n'a seulement pas inventé va lui servir de levier pour remuer le monde. C'est avec ce déchaînement de la sonorité sur une idée toujours la même qu'il ébranlera pour un moment l'édifice des Mozart, des Beethoven. Ne plaisantons pas cependant, car cet effet, reproduit à satiété dans les situations les plus disparates, peut aussi, par éclair, devenir très puissamment dramatique. N'oublions pas le second acte d'*Otello* et l'immense valeur théâtrale de ces sonorités se superposant à l'arrivée du chœur.

II

A Vienne, lorsqu'il y vint, porté par son triomphe, Rossini rencontra Beethoven, qui lui tourna le dos, ce qui, dans les façons de ce bourru sublime, signifiait tout simplement : « Nos voies ne se ressemblent pas, allez de votre côté, jeune homme, je vais du mien. » A Paris, l'accueil fait au brillant héros fut moins homérique et plus digne du vaudeville que de l'épopée. Berton, une ganache convaincue, lui décocha ses malins traits, et, tandis que Boïeldieu, Hérold, s'inclinaient, le vieil auteur de *Montano et Stéphanie*, s'entêtant à voir un rival dans ce génie, l'appela monsieur *Crescendo!* Rossini prit le sobriquet fort gaiement, comme il prenait toutes les épigrammes, même quand elles lui tombaient de plus haut, de Cherubini par exemple, un maître, celui-là, avec lequel on ne badinait guère.

« M. Rossini, M. Rossini ! quand ce serait M. Mozart, je ne reçois personne ! » avait dit un jour Cherubini, refusant de laisser sa porte s'ouvrir devant le nom de

l'illustre visiteur. Rossini avait trop d'esprit et de savoir-faire pour ne point user de modestie envers le grand contre-pointiste qui dirigeait à cette époque le Conservatoire. « C'était un caractère difficile, disait-il plus tard en résumant ses souvenirs; je n'affirmerais pas qu'un peu de cette aigreur humoristique n'ait point passé dans sa musique! mais quel artiste! et le plus brave homme qui se puisse imaginer! Connaissez-vous quelque part un compositeur qui ait si prodigieusement transformé son style? Un jour, après dîner, l'idée me vint de lui jouer des fragments d'un de ses premiers opéras, *Giulio Sabini,* écrit jadis pour le ténor Babini, dont j'avais reçu des leçons de chant. Je me mis au piano, et lui chantai à lui, l'auteur de la *Médée* et des *Deux Journées,* ces airs de sa première jeunesse. Il n'en revenait pas, et, tout en me demandant d'où je pouvais tirer ces réminiscences, de grosses larmes lui coulaient des yeux! » S'il plaisait à Rossini de ne point prendre au sérieux la rivalité d'un Berton, il ne refusait jamais de rendre les armes à l'autorité légitime; mais son admiration comme son respect se ressentaient toujours un peu de la gaillardise de son humeur. Il savait le plus galamment du monde se moquer des gens à leur barbe, en ayant l'air de faire bon marché de sa personne. « Vous êtes un grand maître, vous, monsieur Cherubini; moi, je ne suis qu'un ignorant; je n'ai que mes *pizziccati.* » Autrement dit, je suis un mélodiste, et vous ne l'êtes pas! — Cet ignorant ne devait point tarder à montrer de quoi il était capable.

Rossini ne fut jamais un musicien d'école, c'est en travaillant qu'il se forme et grandit. Le don de Dieu le plus riche, le plus éclatant, gouverné par la

mise en pratique la plus intelligente des ressources de l'heure présente, voilà son secret, et le curieux, c'est que cette pratique, objet de tant d'études chez les autres, lui vient presque sans qu'il s'en doute et d'une façon en quelque sorte climatérique. Meyerbeer, quand il écrit l'orchestre des *Huguenots* ou du *Prophète,* sait et veut ce qu'il fait, il y met toute son application et toute sa patience, use à ce sublime effort l'huile de sa lampe. Il n'en coûte pas plus à Rossini d'écrire à Paris l'admirable orchestre de *Guillaume Tell* qu'il ne lui en coûta jadis à Bologne ou à Rome d'improviser le quatuor de tel ouvrage de fabrique. On dirait que l'esprit du temps le lui dicte. Entouré d'un cercle d'amis qui discutent, tout en jetant ici et là son mot dans la conversation, il fait grincer sa plume sur ces pages brûlantes où les accords imprévus naissent d'eux-mêmes, où les modulations neuves et puissantes se succèdent. Il devinait l'instrumentation nouvelle comme Pascal les trente-deux propositions d'Euclide. Cela lui paraissait un simple travail, une de ces besognes familières dont on s'acquitte en se jouant. Devant de pareilles organisations, l'esprit s'arrête confondu. Il s'agit bien de se demander ce qu'un tel homme sait et ce qu'il ignore. Ce qu'il touche de la main, saisit de son regard, devient aussitôt musique ; comme dans la fable de *Deucalion et Pyrrha* les pierres mêmes qu'il remue prennent figure humaine et vivent. Dans le Paris volcanique d'alors, en proie aux agitations de toute espèce, d'immenses ressources allaient le solliciter, l'orchestre d'Habeneck, la troupe et les chœurs de l'Opéra. Tenons-nous au côté purement technique, écartons les points de vue généraux déjà

traités par nous [1]. L'aventureux, mais non présomptueux artiste tâtera cette fois son terrain. Avant d'aborder le public parisien, il verra le monde et ne se livrera qu'à bon escient. C'est d'abord par des œuvres d'une importance relativement moindre qu'il engage la partie, *le Siège de Corinthe, Moïse,* des arrangements et des remaniements.

Ici commence son antagonisme contre la versification française en musique, antagonisme dont il eut par la suite tant de peine à revenir, si tant est qu'il en soit jamais revenu. « Je ne pouvais en croire mes oreilles, s'écriait-il en parlant de cette époque ; ce texte adapté à ma musique me semblait horrible ! Nourrit, qui m'entendait gémir, trouva cependant que je m'exagérais le mal. Je vis que tout le monde autour de moi pensait là-dessus comme lui. Je me dis alors qu'il serait fort ridicule de se montrer plus difficile que les Français, et laissai les choses aller leur train ; mais, quant à mon impression personnelle, je ne dois point cacher qu'elle est toujours restée la même. » Singulière antipathie chez le maître qui de tous, sans en excepter Gluck, a le mieux compris notre grande prosodie, et dont les récitatifs du *Siège de Corinthe* et de *Guillaume Tell* devaient rester comme les plus admirables modèles que la langue musicale française puisse offrir.

La véritable œuvre de transition fut *le Comte Ory,* non que Rossini rompe absolument avec son italianisme ; un maître ne se renie point, il se modifie. Après la première manière vient la seconde, la troisième ; mais, à travers les différents styles, l'individualité continue à se faire jour. Dans *le Comte Ory,* les procédés tech-

1. Voir dans la *Revue des Deux Mondes* des 1er, 15 mai et 1er juin 1855, *Rossini, sa Vie et ses Œuvres.*

niques se renouvellent, les accompagnements se *francisent* en quelque sorte, le trait d'esprit s'affile ; tout en retrouvant la virtuosité caractéristique qui jusque dans *Guillaume Tell* marquera sa trace, vous distinguez une forme plus pure, plus curieusement ouvrée. C'est mieux écrit, mieux rimé, pourquoi ne le dirais-je pas? puisque l'esthétique d'un art est tout aussi bien celle de l'autre : *omnes artes cognatione quadam inter se continuantur*. Et quelle parfaite élégance dans les rythmes, quelle exquise interprétation du fabliau! Ni archaïsme, ni gravelure, juste la pointe voulue de scepticisme, et pour de l'esprit, autant que Voltaire en aurait mis, si Voltaire eût pu écrire cette musique. Je cherche dans le répertoire de l'Opéra, et je ne trouve qu'un ouvrage, *le Philtre,* d'Auber, qui soit comparable, et encore de bien loin, à ce charmant bijou. L'esprit en musique donne là sa mesure définitive ; au delà commence la gaieté à *trois temps,* à *deux-quatre*, la gaieté d'Adolphe Adam, qui devait fatalement aboutir à l'opérette-bouffe parisienne, cette riche invention de notre âge.

S'il existe un art auquel la charge répugne invinciblement, c'est la musique. Mêlée au trivial, elle perd son essence et devient un charivari sans nom. « Molière, disait Louis XVI à Marie-Antoinette, peut être quelquefois de mauvais ton, il n'est jamais de mauvais goût. » La musique ne comporte ni le mauvais goût ni le mauvais ton : *dulce est desipere in loco,* dit Horace, et Salomon nous enseigne qu'une certaine folie « point trop prolongée vaut mieux que la sagesse ». Personne, si ce n'est Cimarosa, n'a compris et rendu comme Rossini cette gaieté charmante, toute musicale, sans arrière-pensée, ni satirique ni philosophi-

que : son docteur Bartholo dans *le Barbier,* don Magnifico dans *la Cenerentola,* sont deux figures d'une bouffonnerie irréprochable et descendant en ligne droite du Geronimo du *Matrimonio segretto,* le grand ancêtre. Les motifs du *Barbier,* de *Cenerentola,* comme les *scherzos* de Beethoven, sont des modèles de gaieté musicale. Rien de plus leste, de plus pimpant que tous ces rythmes ; à peine on les entend qu'ils vous enlèvent, et pourtant ces rythmes ne sont point *dansants,* ou plutôt, s'ils dansent, c'est pour eux, et non pour nous. Essayez de faire des avant-deux avec Mozart, Beethoven ou Weber, leurs valses mêmes et leurs menuets gardent leur physionomie de musique instrumentale, et ne condescendent guère à sortir du cadre de l'œuvre d'art. Les vrais danseurs en musique sont les gens qui pensent à *trois temps :* Hérold, Adolphe Adam ; de là leur aptitude à écrire de jolis ballets. Oui, Hérold, le sérieux et mélancolique Hérold, a ses défaillances : dans *Zampa, le Pré aux clercs,* au moment où le pathétique voudrait parler, où la situation s'accentue, voilà cette diable de mesure à *trois temps* qui le prend, et la contredanse qui fait des siennes ! Rossini ne commet de ces erreurs que par exception ; s'il a la virtuosité intempestive, du moins ne l'a-t-il pas chorégraphique. Aux yeux de ceux qui n'admettent point en musique le style orné, fleuri, l'air de Mahomet, qu'un si magnifique récitatif précède, l'air de Mahomet, dans *le Siège de Corinthe,* avec ses enroulements de vocalises, ses surcharges, peut passer pour un contresens dramatique ; mais nul ne s'avisera d'y voir un air de danse. Il va sans dire que *Guillaume Tell,* même dans ses parties tout italiennes, nous offrira un témoignage nouveau et le plus illustre

qui se puisse imaginer de cette distinction dans l'abondance des rythmes. Je voudrais bien me taire sur ce chef-d'œuvre dont j'ai trop parlé, mais comment résister à l'attrait de l'admiration, comment échapper à cette ivresse, quand le sujet vous y ramène ? Simonide à la table d'un riche, et forcé de faire son éloge, célébrait Hercule dans ses vers ; nous sommes ici chez Hercule, qu'avons-nous besoin de prétexte pour en parler tout à notre aise ?

III

Venu à une époque critique comme la nôtre, en un temps où les éléments les plus divers entrent et se combinent dans l'économie d'une partition, *Guillaume Tell* a ce rare mérite d'être une œuvre simple, où le beau *spécifique*, comme dirait un Allemand, tient la plus large place, et qui, forte seulement de ses richesses harmoniques, n'emprunte rien aux idées extra-musicales de la théorie moderne. Sauf dans quelques passages où le sentiment de la nature s'affirme pour la première fois, le tableau de la Suisse au lever du rideau, par exemple, et ces quelques mesures d'un romantisme si profond qui précèdent au second acte la cavatine de Mathilde, — l'esthétique, telle que nous la pratiquons aujourd'hui, n'a que faire en ce chapitre. Si Meyerbeer a trouvé bon d'ajouter à son récitatif l'expression symphonique, Rossini, la plupart du temps, se contente du simple quatuor des instruments à cordes. Ce qui suffit à Gluck, à Mozart, lui suffit, et son récit vocal affecte une ampleur, une pureté, à laquelle nulle autre déclamation ne saurait

être comparée. C'est du Sophocle. On ne se figure pas différemment l'antique en musique.

Jean-Paul raconte quelque part l'histoire d'un brave homme de maître d'école qui, trop pauvre pour se procurer les œuvres de Klopstock et de Kant, s'était composé pour son propre usage des manuscrits qu'il avait économiquement intitulés *la Messiade* et la *Critique de la raison pure*. Autant pourrait-on faire pour ce qui est du beau musical antique. Comme il n'y a guère moyen de s'en procurer l'exemplaire, le mieux est de se le fabriquer à sa guise, et, pour peu qu'on ait à sa disposition le génie d'un Gluck ou d'un Rossini, l'idéal sera bien près d'être atteint. Le Théatre-Lyrique faisait naguère une très honorable reprise d'*Iphigénie en Tauride ; Guillaume Tell*, d'autre part, se montre encore assez souvent sur l'affiche ; on peut donc entendre à tour de rôle, comparer et voir lequel des deux styles l'emporte en grandeur, en pathétique. Gluck est Allemand, et personne, a-t-on dit, n'a plus noblement parlé la langue française, personne, excepté Rossini, cet Italien qui le dépasse de toute la hauteur de l'art moderne. Rossini, toujours cornélien, varie ses modes, Gluck au contraire, est plein de formules ; son éternelle *apoggiature,* qu'il applique aux rimes féminines comme aux masculines, donne à ses désinences une monotonie obsédante. C'est prévu comme deux rimes qui se commandent. Gluck, en l'élargissant, conserve le style des Lulli, des Rameau. Les exemples abonderaient sous ma plume, mais je n'écris point un traité de prosodie lyrique, et d'ailleurs, quand je les multiplierais, toute mon éloquence n'empêcherait pas l'erreur d'aller son train, et les confesseurs de la mélopée classique de continuer à jurer *in*

verba magistri, et de se transmettre l'article de foi avec l'impassible sérénité de ces traducteurs de Shakspeare ou de Goethe qui de génération en génération se passent le même contresens. La mélodie dans *Guillaume Tell* s'agrandit, prend plus d'espace, l'union de la musique avec le sentiment de la parole se fait plus étroite. Sobriété d'ornement, vérité, puissance : l'orchestre s'enrichit, gagne en profondeur, déroule ses modulations, se répand à pleins bords comme un fleuve, sans se contourner. Les accompagnements, toujours ingénieux, trouvés, n'ont rien de ces curiosités, de ces agaceries, dont on a tant abusé depuis pour masquer la pauvreté de la phrase musicale. C'est de l'instrumentation dramatique dans sa plus haute acception, et qui, tout en sachant s'effacer discrètement pour laisser aux voix libre carrière, trahit à chaque instant sa présence par la vigueur et l'imprévu des accords qu'elle frappe, et vous donne, quand il le faut, sa mesure symphonique, comme dans ce morceau final, suprême couronnement du chef-d'œuvre et dont se ferait gloire la *Pastorale* de Beethoven. Cela débute par un *ranz des vaches*, et, montant peu à peu, se renforçant, s'élève à la plus grandiose expression d'un hymne à la liberté. Jamais plus solennel *crescendo* ne s'entendit. On éprouve le ravissement du sublime, les yeux se remplissent de ces larmes d'admiration que la présence du beau arrache à ceux qui savent le moins ce que c'est que de pleurer au théâtre. Quel apaisement dans cette mélodie, dans cette paraphrase ! Au delà de ce calme, de cet absolu élancement vers la lumière, l'esprit ne réclame plus rien. On sent que l'œuvre est achevée.

Mais que cette musique est donc belle, et quel souffle prodigieux y circule! Dire que c'est fait de génie ne suffit pas; il y a plus que des idées et de la science, plus que de l'inspiration, il y a là une âme, une grande âme toute vibrante et résonnante d'humanité. Et si Beethoven eût assez vécu pour pouvoir entendre *Guillaume Tell,* il n'aurait certes pas une seconde fois décliné l'honneur de recevoir la visite de Rossini. On ne se rend point assez compte, selon moi, du singulier mérite de cette partition, qui n'est pas simplement une œuvre d'art souveraine et qu'il faut envisager du point de vue moral pour en mesurer la vraie grandeur. Que nous montre en effet ce *Guillaume Tell* sinon les plus nobles, les plus augustes sentiments dont le cœur humain puisse être animé? Que nous chante cette musique? La liberté. Quel idéal glorifie-t-elle? La patrie, la famille; les devoirs du citoyen envers son pays, du fils envers son père, occupent le devant de la scène, et l'amour égoïste, l'amour-passion, thème ordinaire de tous les opéras, ne figure qu'au second plan, et presque à l'état d'épisode. Loin de nous la pensée de renier aucun de nos dieux et de brûler jamais ce que nous avons adoré; mais comment ne pas élever au-dessus des autres (de tous les autres du moins parmi les modernes) un chef-d'œuvre qui, d'ailleurs, classique et musicalement hors de concours, à tant d'autres qualités rayonnantes a su joindre la splendeur divine du beau moral? Et l'auteur de cette page immortelle, le confesseur de cet acte de foi patriotique et filial était le plus sceptique des hommes? Il est vrai que ce scepticisme ne devait pas survivre à la période du « Cygne de Pesaro ».

En mettant le pied sur le sol parisien, Rossini se transforma, un idéal plus sérieux pénétra l'homme et l'artiste, et, pour la première fois peut-être, le musicien frivole et dissipé des congrès eut le sentiment de ce qui se passait dans son propre pays. Qu'on songe à ce débordement de vie nationale dont Paris offrait alors le spectacle, à tous ces ferments volcaniques saturant l'atmosphère des boulevards à la veille de la révolution de juillet, et qu'on se représente l'état de crise et de rénovation qu'un tel milieu devait produire chez un étranger de ce tempérament, de ce génie qui venait de promener sa jeunesse à travers tous les marais stagnants de la vieille Europe réactionnaire. *Guillaume Tell* fut le réveil de l'Italien, du patriote. Tous ces grands musiciens italiens furent aussi des patriotes. Chacun paya sa dette selon l'heure; Bellini lui-même, le doux, l'efféminé Sicilien, donna sa plainte, et, trop loin des événements pour prévoir le triomphe, il se contenta de moduler le douloureux *Lamento* de la résignation dans la servitude et de pleurer les larmes de Racine sur sa Jérusalem captive. Les personnages de *Guillaume Tell* sont des héros de l'indépendance italienne: qu'ils s'appellent Melchthal, Guillaume, Walther Fürst, ce sont des Romagnols, des Vénitiens et des Lombards; je les reconnais à l'œil de feu, à la pétulance de l'accent et du geste. Gessler est un archiduc quelconque, un Radetzky, l'aigle à double tête, étreignant Milan entre ses serres. L'Autriche ne s'y trompa point, et du premier jour le chef-d'œuvre fut interdit dans toute l'étendue de l'empire.

La Suisse fournit le décor; ses vallons, ses lacs et ses montagnes forment le pittoresque du tableau;

mais les acteurs du drame qui se joue ont à part eux leur nationalité bien tranchée. Avant même que le rideau se lève, l'ouverture prend soin de nous renseigner ; écoutez cette introduction doucement teintée de mélancolie qui vous entretient du calme et des félicités de la vie pastorale ; dans l'*allegro*, cette peinture s'assombrit, l'esclave trahit sa haine contre les tyrans, et nous le voyons faire alliance avec la nature du pays, qui soudain se redresse menaçante ; l'orage éclate, les cataractes de la montagne se déchaînent au roulement du tonnerre ; l'*andante* qui suit amène un contraste et nous montre sur la hauteur baignée de lumière des troupeaux, la clochette au cou, paissant l'herbe verte, tandis que le chalumeau du pâtre et l'écho des solitudes dialoguent à sons alternés. Jusqu'alors l'idylle a régné seule, mais cet effet de trompettes et ce *vivace* impétueux, qu'en dites-vous? Est-ce encore là de la couleur suisse, et les enfants des vallons de l'Helvétie courent-ils à l'extermination des tyrans sur des rythmes si brillamment ensoleillés de mélodie ? La vérité est que deux courants très caractérisés traversent cette partition, et, tandis que les chants d'hyménée au premier acte et la *tyrolienne* au troisième vous font rêver de l'Oberland et du lac des Quatre-Cantons, le duo entre Arnold et Guillaume Tell, le grand trio de la conjuration du Rutli, vous mettent en présence d'une race de héros italiens entrevue dans les mirages de l'avenir par ce patriote inconscient qui s'appelait Rossini.

Il avait l'âme ouverte et pathétique, tous les grands sentiments l'ont entrepris ; exceptons pourtant l'amour, dont il ne fut jamais qu'un interprète assez ordinaire ; de l'esprit, beaucoup d'esprit à la Voltaire, à la

Beaumarchais, quelque chose de galant, de mondain et qui mousse : Almaviva, Rosine, Aménaïde, le comte Ory, rien au delà. Même dans cet admirable *Guillaume Tell,* Arnold, s'adressant à Mathilde, n'est qu'un ténor, le personnage ne grandit jusqu'à l'héroïsme que sous la possession du sentiment résumé dans ce cri sublime des entrailles : « Mon père, tu m'as dû maudire ! » En nommant la conspiration du Rutli qui termine et couronne le deuxième acte, j'ai cité ce que l'art a produit peut-être de plus beau ; s'il ne devait rester qu'un seul morceau du drame musical de notre époque, qu'un unique *testimonium temporis,* c'est ce finale qu'il faudrait sauver. Quelle sonorité ! quel effet ! Trouvez-moi chez les Allemands un pareil don de manier ensemble l'orchestre et les voix. Quant à l'orchestre, les Allemands feront aussi bien, même mieux, en admettant que plus de science, de recherche et de curiosité dans les modulations soit le mieux, ce que je nie, car, à force de parachever et de sophistiquer leur travail instrumental, ils y étouffent toute inspiration ; mais, pour ces explosions de sonorité où la voix humaine prend part aussi bien que l'orchestre, pour ces résultats puissants, incomparables, il n'y a que les Italiens, et, parmi les Italiens, que celui-là.

Rossini est entré dans la postérité, nous pouvons dire dans la gloire, car désormais sur ce point le consentement est unanime. L'Allemagne, qui longtemps le dédaigna, le méconnut, lui rend aujourd'hui justice. Il est vrai qu'on n'accorde que *le Barbier* et *Guillaume Tell.* Excusez du peu qui suffit à classer un homme au rang des dieux ! Ses dieux à lui, tout le monde les sait par cœur, ils se nomment Haydn, Mozart, Beethoven. « Plaignez-vous, lui disait un soir un

ami s'efforçant de combattre cette humeur sombre qui, vers la fin, le prenait par accès, plaignez-vous donc, vous qui dans la vie n'avez connu que le succès, que les triomphes ! vous qui, dès ce monde, aurez joui de votre apothéose et qui savez que, dans l'autre, vous serez un jour réuni à ces immortels que vous adorez ! — Non, s'écria-t-il, point ceux-là ; vous me placez trop haut ; je ne suis qu'un vassal, eux sont mes souverains ; ils n'ont produit que des choses belles et pures, tandis que, moi, j'ai ma carrière italienne à me reprocher... Mais que voulez-vous, mon cher ! à cette époque, j'étais jeune et sans argent, il fallait vivre et faire vivre père et mère... » Et ce brave homme, ce grand homme s'arrêta, l'œil plein de larmes, et vous eussiez senti, à la chaleur de son étreinte, l'émotion filiale d'où le trio de *Guillaume Tell* est sorti.

IV

Quarante ans encore avant d'aller rejoindre dans les champs Élysées les chères ombres d'Haydn et de Mozart, l'ombre du grand artiste vaguera sur le sol des vivants. On le verra narquois avec bonhomie, maussade et mélancolique avec beaucoup de gaillardise humoristique, promener de Paris à Florence et de Florence à Bologne un de ces indifférentismes auxquels les grands hommes peuvent se vouer dans une heure de mécompte, et dont il leur faut ensuite, et coûte que coûte, garder jusqu'à la fin l'attitude devant le monde. Les succès de Meyerbeer et de Bellini, d'Halévy même avec *la Juive*, furent-ils la cause déterminante de cette abdication morale ? On l'a dit.

N'a-t-on pas dit aussi que ce fut la perte d'une pension qu'il touchait de la maison du roi et que la révolution de juillet vint supprimer, perte amèrement ressentie, trop amèrement sans doute pour sa gloire? Il se peut qu'il y ait eu de tout cela dans sa résolution, à laquelle cette dose de paresse qu'il tenait de la nature contribua bien pour une légère part. « J'ai toujours eu la passion de la paresse, » aimait-il à répéter, et ses quarante opéras ne prouveraient aucunement le contraire, attendu que le travail dont certains grands artistes font la règle et l'observance de leur vie entière peut tout aussi bien, chez d'autres, non moins grands et non moins doués, ne se produire qu'à l'état de crise. Toujours est-il que, sous le feu du succès de *Guillaume-Tell,* et sans laisser son inspiration se refroidir, Rossini allait entreprendre d'écrire un opéra de *Faust* sur un poème dont son librettiste ordinaire, M. de Jouy, avait découpé le scénario d'après Goethe. La révolution de juillet éclate; l'Opéra, d'institution royale, devient une entreprise particulière. Sur ces entrefaites, Rossini avait perdu sa mère; son père, qui ne comprenait pas un mot de français, ne pouvait se faire au séjour de Paris; toutes ces circonstances réunies expliquent comment il fut amené à résilier le contrat par lequel il s'était engagé à livrer encore quatre grandes partitions.

« J'avais, disait-il, assez de tout ce bruit, et préférai m'en aller vivre tranquillement dans mon pays avec mon vieux père, dont je réjouirais ainsi du moins les dernières années. Quand elle mourut, j'étais loin de ma pauvre mère, et cela m'avait causé un si profond chagrin, que toute ma crainte était qu'il ne m'en arrivât autant avec mon père. »

Bologne avait jadis pourvu à son éducation première : *Sienna mi fece !* En y retournant, il acquittait une dette de reconnaissance; car, si détaché qu'on soit des pompes de ce monde, il est bien difficile, quand on s'appelle Rossini, de ne pas répandre quelque clarté sur la cité qui vous abrite. A Florence, il eût trouvé la cour, une société cosmopolite, et la politique et les journaux, une sorte de Paris en miniature ; mieux lui valait Bologne et ses lycées, dont il surveillerait les études, Bologne et sa coterie d'aimables prélats qui l'aideraient à tuer le temps. Il eut bientôt organisé un orchestre à la manière de celui du Conservatoire. « Toute cette jeunesse ne demandait qu'à m'obéir, je lui faisais jouer les symphonies de Beethoven et ce qu'on peut imaginer de plus difficile en fait de musique instrumentale. Cela allait quelquefois à la diable; mais c'était jeune, intelligent, et cela me charmait. » Il vécut ainsi jusqu'en 1847, paisible, heureux, entre les soins donnés à son lycée et ses préoccupations gastronomiques, passant d'un bon dîner à la table d'écarté, et terminant la soirée par quelque conversation bien arriérée sur les événements publics.

Rossini fut jusqu'à la fin en politique l'homme des anciens partis. Il pouvait rire et gouailler à la surface; au fond, il était du passé, opinait en *codino*. Il croyait aux souverains, prenait au sérieux les grands cordons des diplomates, et recevait même des tabatières. Pourquoi ne le dirions-nous pas, puisque la faute en revient à l'époque qui le vit naître? l'artiste manqua toujours un peu de dignité ; ce rôle d'amuseur, qu'un Verdi par exemple n'accepterait plus, ne lui causait aucun embarras. Chez les négociateurs du congrès

de Vienne comme dans les salons de l'aristocratie anglaise, il courtisait les influences, s'ingéniait à gagner de l'argent par les petits côtés de sa nature, tantôt en fabriquant des cantates de circonstance sur la commande d'un Metternich qui l'appelait d'un air protecteur « le dieu de l'harmonie », tantôt en consentant à Londres à faire le métier d'accompagnateur. « La mode, la fureur était d'avoir chez soi ma figure. Ma femme chantait, je l'accompagnais au piano, et nous recevions pour cela cinquante livres par soirée, ce qui commençait à compter, quand on pense que cette industrie se prolongea pendant trois mois sans interruption. » J'extrais ces lignes d'un recueil de conversations avec Rossini publié en Allemagne par M. Ferdinand Hiller [1]. Pendant l'été de 1856, le savant directeur du conservatoire de Cologne, se trouvant à Trouville, y rencontra l'auteur de *Guillaume Tell,* venu là pour tâcher de remettre en équilibre son système nerveux déjà fort ébranlé. On ne passe pas vingt-cinq ans de sa vie à composer des opéras et quarante-cinq ans à se faire adorer du monde entier sans qu'une certaine lassitude vous gagne. Rossini avait encore à cette époque toute sa vivacité d'esprit ; il causait volontiers sur les hommes et les choses, et ce fut pour M. Ferdinand Hiller, qui d'ailleurs connaissait le maître de longue date, une vraie bonne fortune que de pouvoir ainsi chaque jour donner la réplique à un pareil interlocuteur. Rossini tout entier vit et parle dans ces entretiens à bâtons rompus, qu'on entame en allumant un cigare, et que vient suspendre une partie de domino. Nombre de

1. *Gelegentliches von Ferdinand Hiller*, Leipzig, 1868.

gens regrettaient comme nous qu'un Eckermann ne se fût pas rencontré pour recueillir et noter les menus propos d'un homme si riche en souvenirs, en observations, si fertile en points de vue aphoristiques. Le livre de M. Ferdinand Hiller atténuera beaucoup ce regret, qui n'aurait plus aucune raison d'être dans le cas où, par la suite, un de ceux qui ont le plus vécu dans l'intimité des dernières années de Rossini, M. Vaucorbeil par exemple, viendrait joindre le chapitre de sa propre information à la somme intéressante, mais trop incomplète, des impressions du maître de chapelle allemand. On supprimerait ainsi toute solution de continuité, car les dialogues de M. Ferdinand Hiller s'arrêtent à 1856, et il est à croire que, depuis cette date, le brillant causeur n'avait pas chômé. Quoi qu'il en soit, ces dialogues ont leur attrait; à ceux qui n'ont fréquenté Rossini que dans ses œuvres, on peut les recommander comme une excellente photographie du maître, et ceux qui le connaissaient retrouveront là ce caractère aimable, spirituel, cette physionomie familière, paterne avec une pointe d'ironie, cet honnête et jovial bourgeois de Passy, à qui un peu moins de laisser aller n'eût point nui.

Louis XIV ne se montrait jamais sans perruque. Il en avait pour prendre médecine et pour recevoir les ambassadeurs. Le tort de Rossini fut d'ôter trop souvent la sienne, de faire trop bon marché de sa royauté, tout en n'aimant point à voir les autres la méconnaître. On n'est pas pour rien du pays de la mortadelle et du *presciuto*. Cette éternelle cuisine au parmesan, dont le moindre billet de sa correspondance a le goût, se fait également trop souvent sentir dans sa

musique. Le style, c'est l'homme. Il y a là tout un côté macaronique bon à mettre au cabinet. Se respecter soi-même est la première loi de ce monde, et chez un artiste cette vertu deviendrait au besoin la plus habile des spéculations. C'est en se respectant qu'on écrit la symphonie en *ut mineur* et l'œuvre tout entière de Beethoven, qu'on écrit le trio de *Guillaume Tell*, et, voyez la juste rémunération des choses, et comme tout bon sentiment porte profit : ce génie, auquel trop souvent la conviction a manqué, pour lequel l'amour ne fut jamais qu'une sorte de passion badine, trouvera son vrai pathétique dans le trio de *Guillaume Tell,* expression sublime du seul sentiment qui l'ait jamais profondément ému. « Il aima bien son père, » et c'est peut-être à cause de cela qu'il a fait le trio de *Guillaume Tell.* Est-ce que d'aventure la piété filiale aurait du bon, et faudrait-il, après tant de gorges chaudes, la prendre encore au sérieux ?

Ce qu'on fait en se respectant a chance de survivre, le reste est condamné d'avance. Le reste passe, c'est le rococo de l'avenir, d'un avenir de vingt ans, de trente ans tout au plus. Rossini est un des hommes de génie que le temps aura le moins épargnés ; avant qu'il eût quitté ce monde, les trois quarts de son œuvre avaient déjà péri. Que manque-t-il de celle de Beethoven ? où sont les vieilleries, les ritournelles démodées ? Force étonnante des principes, tout subsiste, et ce prodige a sa raison d'être dans le caractère même du grand artiste qui ne souffrit jamais d'autre influence que l'inspiration. Haydn, Mozart, ont composé de la musique sur commande, Beethoven point; ce puritain eût laissé l'univers s'écrouler plutôt que d'écrire une note en dehors de son propre mouve-

ment. De là l'intégrité permanente de son œuvre. On dit de Mozart : « Telle chose a vieilli, » et cela ne se dit point de Beethoven. Il est de tous celui qui vieillira le moins, parce qu'il est celui qui s'est le plus respecté. Rossini n'eût pas voulu d'une gloire achetée au prix du stoïcisme. *Papataci de' mangiar, papataci de' dormir!* Rappelons-nous ce délicieux trio qui nous peint au naturel le sybarite, comme ces quatre mots, *ad majorem Dei gloriam*, nous peignent le vieux Bach.

A Bologne, il aimait à se lever de bonne heure pour aller au marché, *terra antica, gentil madre e nutrice.* Une riche mère nourrice en effet que cette terre avec l'abondance et la variété de ses produits, un pays de Cocagne pour les rois d'Yvetot en villégiature. Un matin, tandis qu'il marchandait son poisson, il aperçoit un *gentleman* paisiblement occupé à regarder du milieu de la place le pittoresque du tableau : c'était le duc de Devonshire. « On m'avait bien promis que je vous rencontrerais ici, » lui dit le duc en l'abordant de son plus beau flegme aristocratique, et comme s'ils s'étaient quittés la veille. Le fait est qu'il y avait vingt ans que les deux amis ne s'étaient vus. Ils causèrent un moment, puis le maître reconduisit à son hôtel le noble fils d'Albion. Dans la journée, ce fut Sa Grâce qui vint rendre la visite au musicien, et, comme il allait se retirer : « Je vous dois encore, dit le duc, un souvenir pour cette adorable soirée que vous m'avez fait jadis passer à Milan et pour les airs si ravissants que vous m'avez chantés. » Et là-dessus il lui remet une riche tabatière, que Rossini, le Rossini de *Moïse* et de *Guillaume Tell,* empoche bel et bien, s'il vous plaît !

« Ces diables de Français ne savent jamais que vous

faire des compliments; je n'en rencontre pas un qui ne me demande lequel de mes opéras je préfère. Belle question, et comme je vais m'empresser d'y répondre! Ils sont très aimables et très reconnaissants, les Français, surtout en paroles. »

Rossini ne se trompait pas, les Anglais parlent moins; mais leur silence est d'or, surtout quand ils l'enferment dans une tabatière. Il acceptait des tabatières d'un grand seigneur, il eut l'audace de refuser un bout de cigare offert par une main auguste. Le roi Ferdinand VII d'Espagne était un fumeur intraitable, et naturellement avait son cigare à la bouche lorsque Rossini, de passage à Madrid, lui fut présenté par M. Aguado; après quelques mots de conversation, Ferdinand, voulant se montrer bon prince, ôta délicatement le *puro* à moitié consumé de ses lèvres, et l'offrit au grand maître, qui, saluant, déclina le cadeau sous prétexte qu'il ne fumait pas.

« Vous avez tort de refuser, lui dit tout bas en napolitain Marie-Christine, on vous faisait là un honneur qui n'arrive pas à tout le monde. »

Un autre honneur fort imprévu l'attendait chez l'infant don Francisco, frère du roi et rossiniste passionné; laissons la parole au musicien.

« Je le trouvai seul avec sa femme et pianotant: nous causâmes d'abord d'un de mes opéras dont la partition était ouverte sur le pupitre; puis le prince, m'interrompant tout à coup, me dit qu'il avait une grâce à me demander, et il ajouta aussitôt : « Permettez-» moi d'exécuter devant vous l'air d'Assur, mais dra-» matiquement et comme au théâtre. » Nouvelle surprise et nouvel embarras. Je me place au piano et prélude à tout événement, quand je vois le prince

prendre à l'autre bout du salon les poses les plus mirifiques, et commencer l'air avec les gestes et l'accent d'un tragédien forcené. »

Heureux homme pourtant que ce Rossini ! Après les Pasta, les Rubini, les Malibran et les Lablache, avoir pour interprète un petit-fils de Louis XIV !

V

De ce voyage à Madrid étaient sortis les premiers fragments du *Stabat,* écrit en faveur d'un brave chanoine, ami de M. Aguado. L'œuvre, non destinée d'abord à la publicité, et dans laquelle figuraient à l'origine trois morceaux de la main de Tadolini, fut reprise plus tard et devint, avec les *Soirées musicales*, un des premiers points lumineux dont s'éclaira la longue nuit de son silence, et que devait réjouir d'un suprême rayonnement la *Messe solennelle* dédiée au comte Pillet-Will.

Musique théâtrale, musique passionnée, trop de couleur, de recherches mélodiques, harmoniques et rythmiques ! A quoi bon reproduire ici tous les reproches faits par la critique à ce *Stabat*, qui contient en germe toute la *Messe solennelle* comme les *Odes et Ballades* pouvaient contenir *la Légende des siècles.* Assurément ce n'est ni du Palestrina ni du fra Angelico, c'est du Haydn *modernisé* ou mieux encore du Rossini sophistiqué. L'homme de *Semiramide* et de *Guillaume Tell* fusionne ses divers styles et s'imagine donner satisfaction à l'esprit religieux parce qu'il emprunte ici et là quelques formules en usage chez les contre-pointistes. Cette musique vous rappelle à la

fois et les peintures de Véronèse et ces fêtes du rite italien, qui sont également des fêtes populaires où la vie déborde! Le bon vieux Carpani disait que, lorsqu'il pensait à son Dieu, le cœur lui battait de joie et battait ainsi la mesure à sa musique. L'inspiration religieuse du *Stabat* procède de ce mouvement : c'est la subjectivité de la musique d'église contemporaine portée à son plus violent degré de coloration. Le rituel cesse d'être le principal et s'efface devant la personnalité du musicien, de telle sorte qu'il s'agit beaucoup moins du texte même que de ce que le compositeur a senti et rêvé à propos de ce texte.

Qu'est-ce en définitive musicalement que le style religieux proprement dit? Qu'un auteur écrive aujourd'hui un morceau d'église de la même façon dont Hændel traitait, il y a cent ans, ses morceaux de concert ou d'opéra, et tout le monde s'extasiera sur la parfaite convenance de ce langage. C'est donc alors que, pour écrire canoniquement, il faut employer de vieux modes, restaurer d'antiques formes hors d'usage. Prendre une lettre morte et s'en servir pour vivifier l'esprit est un procédé digne du temps des Épigones, et dont ni l'église ni l'art ne sauraient tirer profit. Voyons-nous que les réformateurs du XVI^e^ siècle, voyons-nous que les grands maîtres des périodes créatrices se soient fait ce raisonnement? Palestrina, Hændel, Bach, Haydn, Mozart et Beethoven eux-mêmes ont composé leur musique spirituelle dans la forme qui leur était propre, et, s'il leur arriva de recourir aux errements du passé, ce fut par occasion et sans parti pris. Seul Mendelssohn afficha le système, et se fit gloire de prouver aux générations nouvelles que, pour écrire de la musique d'église, il fallait abso-

lument chausser les souliers à boucles, endosser la rhingrave et coiffer la perruque des stylistes du temps jadis. Cet exemple, que vient-il démontrer? Non pas que la vieille mode est l'unique bonne pour habiller la musique d'église, mais tout simplement que, dans la religion comme dans l'art, toute foi naïve manque aujourd'hui. Musique d'église, musique spirituelle et musique mondaine, qui songe à ces définitions aux époques de vraie croyance ? Que le goût régnant soit frivole, je l'admets volontiers. Où commence l'erreur, c'est quand on s'imagine qu'il ne saurait y avoir d'édifiant que ce qui est vieux, démodé. Édifiante cette musique, et pourquoi? Est-ce parce que, les agréments qui en faisaient le charme pour les générations d'autrefois étant effacés, nous n'en saisissons plus que la partie aride et frappée de vétusté? Mais alors autant vaudrait dire que l'ennui seul édifie l'âme et le proclamer article de foi.

On a beaucoup reproché à Rossini d'avoir, dans son *Stabat*, abusé du style dramatique et porté jusqu'au pied de l'autel le pathétique de la scène. Je crains un peu que la *Messe solennelle* ne prête à la même critique. Il y a mesure en toute chose, et, s'il convient de ne pas mettre son art tout entier dans la syntaxe des anciens et d'introduire dans l'église les formes de la musique moderne, encore doit-on bien surveiller l'emploi que l'on fait de ces formes, et ne choisir que les plus sobres, les plus rigoureusement empreintes de dignité. L'Église ne nie pas, ne conteste pas la nature sensuelle de l'homme, seulement elle exige que cette nature soit toujours et partout subordonnée à l'esprit. Les entraînements de la passion, les belles périodes bien sonnantes, sont à leur

place dans un opéra; mais, pour accompagner le service divin, il faut autre chose que du pathétique théâtral. Ce que nous disons s'applique au *Stabat* de Rossini et par contre à la *Messe solennelle,* produit suprême de la poétique mise en œuvre dans le *Stabat*. La messe de Beethoven, bien que le style en soit absolument moderne, fait un sanctuaire de la salle de concert où on l'exécute; celle de Rossini, usant des mêmes moyens, met le théâtre dans le sanctuaire. C'est de la musique d'art, rien de plus, mais aussi rien de moins. Ne cherchez là ni l'expression de cet inénarrable dont Mozart sur sa fin a le pressentiment, ni cette émotion michelangesque d'un Beethoven voyant comme Ézéchiel la gloire des cieux s'entr'ouvrir. « Je vais prendre Sébastien Bach, Haydn, Mozart, la messe en *ré* de Beethoven, et, moi qui devine tout, je les égalerai si je ne les surpasse. » Tel fut, je suppose, le mouvement d'où naquit ce dernier chef-d'œuvre : acte de volonté bien plus encore qu'acte de foi.

Les hommes de cette trempe ne supportent pas tous les jours si aisément l'abstention à laquelle ils se sont condamnés, et ce long silence avait fini par peser à Rossini. Comment le rompre sans se démentir? Retourner au théâtre après *Guillaume Tell* et tant d'événements accomplis ? Engager la lutte devant des générations nouvelles? On n'y pouvait songer, tandis qu'il n'est jamais trop tard pour écrire de la musique sacrée. Cette œuvre, passe-temps d'un homme qui s'ennuie d'être oublié et ne veut pas le laisser voir, cette messe de Rossini, toute question religieuse à part, restera comme un témoignage extraordinaire de la puissance du maître. Le *Kyrie*, le *Gloria,* le finale du

Credo, le morceau d'orgue où Rossini parle la langue du grand Bach en y ajoutant les émotions du monde moderne, l'*Agnus Dei*, tous ces morceaux portent la marque du génie. On sent que, pendant ce silence, un immense travail a dû se faire dans ce cerveau : travail de réflexion, d'étude, d'assimilation ! Toujours est-il que la langue est cette fois plus forte et le sentiment plus élevé. Deux morceaux seulement, un air de basse et un air de ténor d'allures décidément trop théâtrales, déparent cet oratorio, dont l'orchestration, qu'on nous passe cet affreux mot, aura été le dernier effort du maître.

Que sera cet orchestre? Apparemment celui de *Guillaume Tell*. Il serait imprudent de s'attendre à plus, rien en deçà, mais probablement aussi rien au delà. A la rigueur, un musicien peut, en lisant beaucoup, transformer son style ; mais, pour ce qui regarde la combinaison des sonorités, il lui faut absolument entendre les orchestres. Or, depuis des années, Rossini n'allait plus entendre personne, pas même lui. De M. Richard Wagner, il ne connaissait guère que la marche de *Tannhauser*, et encore pour l'avoir entendue à Wildbad, exécutée par une bande militaire. L'idée qu'il se faisait de l'orchestration moderne était une idée tout arbitraire, une notion plus satirique qu'expérimentale, *Prélude du passé, prélude du présent, prélude de l'avenir*, ainsi s'intitule une des quatre-vingts pièces de piano qu'il a laissées : morceaux écrits à leur heure où, sous forme de distraction, le maître se livre à ce curieux effort vers la science qui fut sa dernière manière. Lui que l'élément mélodique préoccupait seul au début, qui se contentait de légers accompagnements et d'harmonies telles quelles, enroule

maintenant sa période en d'incessants festons, élabore ses accords, multiplie les dessins rythmiques, n'est que parti pris. On trouvera dans cette suite considérable, divisée en série d'albums, des choses qui, sans appartenir au domaine du style symphonique, touchent au vrai beau, entre autres cette méditation ayant pour titre *le Sommeil profond,* d'où s'exhale je ne sais quelle bouffée élégiaque qu'on croirait venue des sonates de Beethoven.

Je n'en veux en ce moment qu'aux *Préludes du passé, du présent et de l'avenir,* lesquels semblent mis là tout exprès pour appuyer mon dire. On devine l'économie de cette pièce en trois compartiments. Dans le prélude du passé sont évoqués les anciens clavecinistes, les Frescobaldi, les Emmanuel Bach, dont le maître reproduit la gamme avec un art exquis ; pour le présent, c'est Rossini lui-même qui se charge d'en faire les honneurs ; reste le prélude de l'avenir, qui, par la confusion voulue, l'entassement des dissonances, essayera de parodier les tendances des musiciens de l'école de Weimar ; mais ces musiciens, Rossini ne les connaissait pas, ou du moins ne connaissait leurs œuvres que par ouï-dire, assez pour les parodier avec son ironie accoutumée, pas assez pour tirer avantage de ce qu'ils peuvent avoir de bon, ainsi qu'il n'eût certes pas manqué de faire aux beaux jours de *Guillaume Tell.* Son fameux *chant des Titans* l'a bien prouvé. On lui avait tellement répété sur tous les tons que l'instrumentation de nos jours n'était que tapage et dissonances, qu'en voulant abonder dans ce qu'il s'imaginait être le sens de l'époque, il dépassa la mesure. Du reste, l'orchestre ne le tentait plus. Se défiait-il à cet endroit de ses propres forces ? On le

croirait presque, puisque, voulant écrire une œuvre instrumentale, il s'est finalement adressé au piano. Les maîtres sonoristes modernes ont introduit dans l'orchestre une coloration, un nerf qui n'existait pas avant eux, et s'entêter à ne voir que leurs dissonances, c'est commettre la même bévue que ces classiques qui s'entêtaient à ne voir chez Hugo que l'homme des césures incorrectes et des enjambements audacieux. Pour connaître une musique, il faut se donner la peine de l'entendre, et Rossini dédaignait tout effort de ce genre ; quelle attraction auraient pu exercer les ouvrages des autres sur cet esprit railleur et désenchanté qui tenait les siens à l'écart?

Lorsqu'on voulut mettre à l'Opéra la traduction de sa *Semiramide*, il pria son vieil ami Carafa de surveiller la partie musicale de cet arrangement et de suivre les répétitions, se refusant à toute intervention, même consultante. Honnête et sympathique figure, ce Carafa, satellite effacé d'un astre qui lui-même allait s'éteignant : il accompagnait le maître dans ses promenades, occupait un coin du salon, s'asseyait à sa table et faisait volontiers cause commune, disant *nous*, et, quand on parlait du trio de *Guillaume Tell*, parlant du trio d'*Abufar !* Dans le paysage de cette aimable petite maison de Passy, Carafa rappelait un peu ces chambellans de l'exil qui n'en veulent pas démordre et continuent près de leur prince le cérémonial de l'ancienne cour. L'étiquette au moins n'avait rien du parasitisme ordinaire : c'était touchant et mélancolique avec un petit grain de cette ironie qui se mêle à tout dans ce monde : il n'y a de Dieu que Rossini, et Carafa est son prophète ! Rossini, le meilleur des êtres, goûtait très délicate-

ment cette vieille amitié, laquelle avait bien son prix, venant d'un homme qui fut toujours l'honneur et la dignité en personne, et d'un artiste dont *Masaniello* et *la Prison d'Édimbourg* ont marqué chez nous la valeur. Tout cela n'empêchait pas le maître d'avoir parfois les plus amusantes boutades.

Un soir, à l'occasion d'un de ses ouvrages qu'on devait reprendre au Théâtre-Lyrique : « Singulière idée ! nous dit-il ; que pense-t-on tirer de cette vieillerie ? » Comme nous lui répondions que cette vieillerie pourrait être rajeunie d'un coup de main, et que, pour en assurer le succès, trois ou quatre morceaux entièrement neufs suffiraient : « Très bien, reprit-il de son plus beau sang-froid, trois ou quatre morceaux ; c'est cela, nous les ferons faire par Carafa. » Et familièrement il frappa sur le ventre de son vieux compagnon assoupi sur un fauteuil.

Parmi les fidèles de cette royauté, il en fut un illustre, M. Berryer. L'orateur et le musicien s'étaient rencontrés aux beaux jours de la jeunesse et de la lutte dans le tourbillon de la vie du monde et du théâtre, et, depuis ce temps, avaient toujours vécu, comme du reste ils sont morts, côte à côte. Pour M. Berryer, la lutte ne devait finir qu'avec l'existence ; c'est du sein de cette activité toujours debout qu'il s'informait de son cher Rossini, surveillait ses moindres mouvements, accourait aux premiers signes ; c'est à se demander comment, à travers les mille affaires qui l'encombraient, cet homme excellent pouvait trouver tout le temps qu'il donnait à ses amitiés. Deux fois il nous est arrivé de saisir sur le fait cette généreuse nature, une fois à l'égard de lord Brougham, que M. Berryer affectionnait et admirait, et l'autre à propos de son « cher

Rossini », comme il l'appelait. On n'imagine pas chez un homme public une sollicitude si émue, si pénétrante. S'il vous savait en rapports plus suivis avec la personne, il vous écrivait, pour vous demander de ses nouvelles, des billets d'une délicatesse presque féminine et comme on en écrivait au XVIII^e siècle, dont M. Berryer avait conservé dans ses relations les traditions d'élégance et de courtoisie. Ce grand orateur n'était pas seulement un lettré, c'était un dilettante pratiquant : il avait chanté et bien chanté, et de la fréquentation du Théâtre-Italien et des salons d'alors lui étaient restés certains de ces souvenirs qui ne s'effacent pas. Nous aimons avec tant de passion les grands artistes que nous avons connus quand nous avions vingt-cinq ans, un peu parce qu'ils sont de grands artistes, mais beaucoup parce que chacune de leurs mélodies ou de leurs strophes nous rappelle une sensation qui nous fut particulière ! Rossini, si indifférent qu'il pût être, se montrait au fond très sensible à cette dévotion des esprits et des caractères élevés.

Il était trop foncièrement Italien pour aimer ce que nous appelons la « pose », nous autres Français, toujours en représentation devant la galerie ; de là sa bonhomie souvent grivoise, son laisser aller dans l'attitude et les propos dont le goût s'offense : non que, ces propos, il les ait tenus tous, à Dieu ne plaise ! On lui en a terriblement prêté, et des plus spirituels comme des plus cyniques ; il est vrai qu'il était si riche, que, s'il y en a dans le nombre qu'il n'ait pas dits, il n'y en a point qu'il n'aurait pas pu dire. La seule pose qu'il se soit jamais permise fut peut-être son indifférence à l'endroit de ses propres œuvres, et encore qui oserait prétendre qu'il n'y eût pas une part de

sincérité dans ce détachement? Rien ne me dit que ce sentiment ne fût pas sincère ; je crois même qu'il l'était, et cependant la comparaison avec ces dieux devant lesquels il s'agenouillait comme un pécheur qui s'humilie serait-elle donc si exagérée? Un peu au-dessous de Haydn et de Mozart la postérité trouvera-t-elle un nom plus agréable à prononcer que le sien?

La mélodie de Rossini n'aura point failli à sa destination ; née uniquement pour plaire et pour charmer, elle a pendant un demi-siècle ravi le monde, illustré, enrichi, glorifié le maître. Ce qu'on peut craindre aujourd'hui, c'est que ses qualités ne se retournent contre elle, et qu'elle succombe par où elle a triomphé. Tout ce qu'il y avait d'artificiel dans cette inspiration, de fausse grâce derrière l'attirail de ces formules, le temps l'a mis à nu sans pitié, et, bien avant que son action se fît sentir encore, les imitateurs s'étaient chargés de ce soin en appuyant sur les défauts. Et cependant comment oublier tant d'esprit, de chaleur, de lumière? Au milieu de ce conflit d'écoles et de styles où nous nous débattons, de cette nuit polaire traversée d'éclairs de génie, mais où continue de régner je ne sais quelle confusion chaotique, comment ne pas regretter ce sens exquis des belles et limpides résonances, cette rondeur harmonique du discours, ce parfait accord des voix et des instruments? Or Rossini eut tout cela. Pour le goût, l'élégance, on le prendrait par moments pour un classique ; s'il ne l'est pas, il aurait pu l'être, et sa grande faute envers l'art, envers lui-même, sera de n'avoir su ni voulu faire tout ce qu'il fallait pour le devenir. Il y a telles phrases de Rossini qu'on prendrait pour

du Mozart. La ressemblance est parfois frappante ; qui sait si le don de Dieu ne fut pas le même des deux côtés ? Mais Mozart ne vécut que par la musique et pour la musique ; ce n'est pas lui qu'on aurait jamais vu flâner sa vie sur les boulevards et bâiller sa gloire dans l'indifférence finale. Avec du génie et les circonstances, on fait les Rossini ; pour être Mozart ou Raphaël, Michel-Ange ou Beethoven, il faut avoir quelque chose de plus : des principes.

WEBER

La vie d'un artiste est écrite dans ses œuvres. Les tableaux du peintre, les partitions du musicien, sont des monographies pour servir à l'histoire de leur temps. J'aime qu'on tienne en honneur les vieux papiers d'État, qu'on se perde la vue à déchiffrer d'anciennes correspondances : mais il existe d'autres documents qu'il faut également savoir comprendre. Nos musées, nos théâtres, nos salles de concert sont aussi des archives. D'un maître ayant fait époque, rien ne doit être laissé de côté ; les splendides caricatures du Vinci qui se voient à Munich en disent plus que maint volume sur la renaissance. Le chef-d'œuvre manquerait, qu'il y aurait encore le document. Pas une période, soit d'initiation, de transition, de décadence même, qui n'ait à nous renseigner sur quelque point. « D'un objet aimé, tout est cher, » remarque Figaro. Il n'est tableau de genre si maniéré, si mince étude, ouvrage de la mode, qui dans son fragment de miroir ne réfléchisse un coin du temps. Recherchons tout si nous voulons savoir ; faisons comme le comte Almaviva qui ramasse jusqu'aux épingles.

J'ai dit autrefois, en parlant du grand poète Achim d'Arnim tout à mon aise [1], dans quels rapports, dans quelle intimité d'idées Charles-Marie de Weber vécut avec les romantiques de son temps, rapports plus intellectuels que personnels, tendances qui n'aimaient point à se voir de trop près dans les petites questions de ménage. A Dresde, par exemple, Weber et Tieck, ayant également affaire au théâtre de la cour, ne furent jamais pour personne ce qu'on appelle un sujet d'édification, tant s'en faut; chacun des deux voulait tirer à soi : le dramaturge entendait que le drame seul fût en honneur, tandis que le musicien, ne voyant point de salut en dehors de la musique, conspirait contre la tyrannie du drame; et ces deux soutiens d'un même drapeau, ces deux hommes fraternellement unis en un même idéal, passaient à côté l'un de l'autre sans échanger la moindre parole, se regardant comme deux chiens de faïence.

Les romantiques ne se rendaient pas un juste compte de la singulière importance d'un auxiliaire tel que Weber. Hoffmann lui-même, le musicien de la bande, Hoffmann à qui il fut donné d'assister à Berlin aux premières représentations du *Freischütz*, semble l'avoir presque ignoré : chose d'ailleurs assez fréquente chez les poètes que cette inaptitude à saisir dès l'abord par ses grands côtés le génie musical d'un maître. Autant il est ordinaire de rencontrer des peintres qui se connaissent en musique, autant il est rare de surprendre chez les poètes un sentiment quelque peu sérieux de cet art. S'ils en parlent dans leurs ouvrages, c'est pour divaguer. Ils confondent les termes; pour

1. Voir les *Écrivains modernes de l'Allemagne.*

montrer leur risible ignorance des styles, des époques, on les voit enfiler à la queue les uns des autres des noms sans parenté aucune, mais dont la simple assonance les amuse, et qu'ils placent là uniquement parce que ces noms font bien dans leur paysage. Je me souviens qu'aux belles années du romantisme en France, comme il fallait à notre enthousiasme mystique un musicien à vénérer passionnément à côté de Dante Alighieri et de fra Angelico, nous inventâmes Palestrina. Rien de mieux, si cette découverte avait amené ceux qui la firent à se renseigner le moins du monde sur l'art et la physionomie du maître qu'on exhumait. On jugea le soin inutile. Ce qu'on voulait de Palestrina, c'était son nom pour le canoniser : le reste importait assez peu. Je pourrais citer une nouvelle du temps dans laquelle une cantatrice exécute au milieu des pâmoisons de son auditoire la première strophe du *Stabat* de Palestrina ! Comment s'y prenait la dame pour chanter, en manière de solo, un contrepoint sans mélodie où deux chœurs enchevêtrent leurs voix d'une façon inextricable? C'est là ce que personne n'a jamais su. Les poètes, dans leurs rapports avec la musique, ne mettent pas tant de façons. J'en connais un, et des plus grands, qui, croyant entendre *Euryanthe*, écouta religieusement la partition de *la Fille mal gardée*. On avait commencé par l'opéra de Weber, et le ballet, qui terminait le spectacle, allait son train depuis trois quarts d'heure quand notre homme entra sans avoir lu l'affiche. Ne voulant déranger personne, il se glissa dans le fond de la loge, s'assit et ne dit mot. Je le vois encore, son large front appuyé sur sa main, écoutant les yeux fermés les mièvreries de cette partition et s'extasiant à chaque

mesure sur le caractère si profondément chevaleresque de cette grande musique allemande. Puissance de l'imagination! la danseuse pirouettait sur la scène au bruit d'un orchestre de ménétriers, et lui, pendant ce temps, sentait son âme déborder. « Que c'est splendide, disait-il, que c'est beau! comme on saisit partout le souffle des croisades dans cette musique de Weber! Quel grand caractère! » Et Lubin chiffonnait Colette, et la mère Mathurin, armée de son balai, courait sus au galant de village. Évidemment il rêvait, le poète; couper court à ses illusions eût été désormais malhonnête, nous nous en serions fait scrupule. Et cette illusion qu'il emporta ce soir-là du théâtre, il la conserve peut-être encore aujourd'hui.

I

Weber du moins a le mérite d'être bien de son temps ; si les romantiques trop souvent l'ont ignoré, il a, lui, fièrement compris les romantiques. J'ai nommé les Tieck, les Schlegel, les Arnim, les Novalis, tous les chefs de cette levée insurrectionnelle contre l'esprit *antiquailleur* de l'Allemagne de Winckelman. Les opéras de Weber sont, avec quelques contes d'Achim d'Arnim et le volume de Novalis, ce que cette période aura définitivement produit de meilleur. Ces productions littéraires de l'école romantique, et je parle ici pour la France comme pour l'Allemagne, ces œuvres dont, grâce à Dieu, personne aujourd'hui ne conteste la poésie ont cependant bien des côtés critiques que le temps met de plus en plus en relief. Aux beautés réelles, se mêle à chaque instant je ne

sais quel élément malsain. En plein pathétique, l'incongru fait irruption, et vous n'échappez aux platitudes humoristiques, au bizarre voulu et sonnant creux, que pour aller donner de la tête contre un idéalisme maniéré qui d'une lieue sent la serre chaude. Si j'écrivais en Allemagne, les exemples ne me manqueraient pas : je citerais le théâtre fantaisiste de Tieck, les pièces à l'espagnole de Schlegel ; je suis en France et m'y tiens. Essayez aujourd'hui de relire certaines poésies de l'époque ; c'est d'un faux à vous confondre l'âme. C'est de la religiosité sans religion, de la sentimentalité sans une ombre de sentiment. On *shakspearise*, on *caldéronise*, on fait des assonances, des tercets, des fioritures, tout cela pour rien, pour le plaisir.

En Allemagne, le romantisme ne fut point ce jeu d'esprit. Si sa fleur enivra toutes les têtes, il poussa ses racines au plus profond des cœurs. Pour qu'une école où n'étaient ni la vérité ni le sens viril réussît de la sorte malgré ses défauts, malgré l'opposition et les colères de Jupiter-Gœthe, il fallait ce quelque chose contre quoi ni le goût ni les puissances ne sauraient prévaloir, et qu'on nomme la circonstance. La période dite de tourmente avait accompli sa mission. Un art exclusivement classique n'eût répondu à aucun des besoins de l'heure présente. Songez que l'Europe était en feu, que Napoléon écrasait tout sur son passage. Il s'agissait d'enflammer les esprits, de relever la foi dans les âmes. L'art classique, lui, ne s'émeut point ; quels que soient les événements, il reste calme, imperturbable ; il n'est ni français, ni allemand, ni anglais, ni russe ; son règne n'est pas de ce monde. Au romantisme seul appar-

tient l'honneur de connaître la nationalité, le patriotisme. Ne rien emprunter à l'étranger, puiser dans les traditions mêmes du sol l'inspiration, le génie de sa défense, raviver les croyances d'un passé victorieux alors que l'indifférence serait la honte et la mort, voilà ce qu'à certains jours de l'histoire moderne a su faire le romantisme. Il était avec nous aux croisades; à Leipzig, il nous a vaincus.

On a beaucoup reproché aux romantiques allemands, et peut-être aussi aux nôtres, de s'être rendus coupables de la vieille erreur des classiques, d'avoir à leur tour donné dans l'exclusivisme et le conventionnel, en un mot de s'être fabriqué un moyen âge qui, comme la Grèce de Racine et de Boileau, n'exista jamais autre part que dans leur cervelle. Il se peut que cela soit vrai; en tout cas, le blâme ne s'appliquerait qu'aux hommes. Coterie ou cénacle, les romantiques composèrent un ensemble d'ouvrages où le mauvais se mêle au bon, ainsi qu'il arrive en toutes choses. Dans leur jardin, où s'épanouissent des fleurs splendides dont l'éclat n'est pas près de s'éteindre, il y eut de l'ivraie, qui en doute? mais au-dessus des hommes plane l'idée, au-dessus des romantiques le romantisme, qui, dans les foyers comme sur les champs de bataille, fut la véritable âme de l'Allemagne pendant la guerre de l'indépendance. Étant dans la poésie du peuple allemand, le romantisme devait être aussi dans sa musique ; il y fut par Weber.

Le Chant de l'Épée, *la Chasse effarée* de Lutzow, *la Prière avant le combat*, tous ces hymnes de Théodore Koerner portent une date imprescriptible. Aujourd'hui encore, si loin des événements dont le choc les fit jaillir comme de fulminantes étincelles, ces

admirables morceaux conservent intacte leur popularité ; nul ne les peut entendre sans enthousiasme.

« Ce *Te Deum* révolutionnaire, disait Gœthe en parlant de *la Marseillaise*, même sous la forme calme et pathétique dont il se présente, a quelque chose de profondément tragique et sombre. »

En effet, rien de plus solennel, de moins féroce que cette mélodie à quatre temps. Une marche à l'autel dans le vieux style ne procéderait pas autrement, et cependant, malgré son apparente bonhomie, malgré la contradiction qui existe, selon Gœthe, entre les vers et la musique, cet air n'en aurait pas moins, au dire de Klopstock, coûté la vie à cinquante mille Allemands. Apparente, j'insiste sur le mot, car la contradiction n'est qu'à la surface. *La Marseillaise* fut écrite aux premiers jours de la Révolution, sous l'impression encore subsistante de l'ancienne société monarchique. Elle s'adresse aux Français de cette tradition, aux Lameth, aux Lafayette, à d'honnêtes gens relevant de la tyrannie, mais sans vouloir prévoir quatre-vingt-treize, et pour qui simplement « le jour de gloire est arrivé » ! De là ce calme inspiré, cette harmonie du chant de guerre avec la devise du moment : «Liberté, égalité, fraternité. » Bien autres sont les hymnes de Weber, cri féroce et désespéré de tout un peuple d'envahis qui ne saurait avoir rien de commun avec le réveil d'un peuple libre marchant à ses destinées nouvelles. Autant Rouget de Lisle a l'enthousiasme débonnaire, autant l'âme de Weber respire la haine, la vengeance et le sang. C'est le cri d'extermination, la voix des hordes déchaînées, l'hallali des fauves chasseurs de Lutzow. Rouget de Lisle sut-il ce qu'il faisait? J'en doute. Poète et musicien, ce

n'était qu'un très médiocre dilettante ; mais il avait au cœur toutes les flammes du patriotisme, tout l'amour de la liberté. Il composa d'instinct, sans penser à la forme, qu'il ne maniait pas, et sous la dictée du sentiment, qui mainte fois, à lui seul, trouva le secret des chefs-d'œuvre. Chez Weber, au contraire, le patriote et l'artiste se valent. Il sait d'avance quelle forme donner à sa furie sauvage : paroles, mélodie, harmonie, tout semble venir d'un seul jet. Des temps rapides, forcenés, des éclairs de rythmes, des intervalles qui bondissent comme des lions ; une musique de grand patriote à la fois et de grand ouvrier ! C'est aussi de l'airain et de l'acier, cela, mais forgé, poli, travaillé de main de maître. *La Marseillaise* ne pouvait qu'être une et rester une ; l'œuvre patriotique de Weber forme un cycle et s'appelle légion.

Une grande cantate pour le retour du roi de Saxe clôt la liste de ces compositions, surtout empreintes d'un caractère national.

II

Weber, comme les poètes romantiques de la période allemande et française, s'évertuait à découvrir des formes nouvelles. Tout en s'acheminant vers l'opéra, terme supérieur et définitif de sa vocation, il expérimente jusqu'à trente ans. Musique de piano, musique instrumentale, le simple catalogue de ces publications vous renseignerait au besoin sur la tendance, l'effort vers la nouveauté. Ce sont des valses, des caprices, des sérénades, des rondos, des fantaisies, des pièces diverses. Que nous voilà déjà bien

loin de la sonate classique et en même temps bien près des romances sans paroles ! La musique instrumentale de Weber porte dès l'origine les pressentiments du goût moderne, et partant ne saurait jamais être classique. Ses grandes sonates visent à l'effet; on y sent le virtuose de concert comme dans les sonatines à quatre mains ; on saisit au passage des motifs d'opéra : Haydn, Mozart, Beethoven, vivent dans leurs symphonies, leurs quatuors ; Weber y campe seulement, les yeux tournés vers le théâtre, sa vraie terre promise. Aussi n'a-t-il pas en ce point de plus rudes adversaires que les dévots du vieil Haydn, et de leur côté les fougueux partisans de Mendelssohn, restaurateur de l'art classique, ne lui pardonnent pas d'avoir été le premier maître qui se soit permis de ne pas écrire une sonate dans les règles.

Heureusement que Weber possède assez d'autres mérites pour se dédommager d'offrir sur ce terrain prise à la critique. Weber n'était pas seulement un musicien, c'était aussi un esthéticien, un écrivain; c'était surtout et partout un artiste dans la plus vaste acception du sens moderne : type entièrement neuf que celui-là, et très particulier à notre époque. Le XVIII^e^ siècle peut bien, en effet, avoir produit plus d'un musicien littérateur et, par contre, plus d'un littérateur musicastre; mais un maître, un génie, se faisant en quelque sorte son propre scoliaste et de sa plume de critique marquant la voie à sa musique, la lui frayant au besoin, voilà ce qui jamais encore, avant Weber, ne s'était vu. Il fut l'ancêtre de toute cette famille remuante de musiciens qui de nos jours ont agité la presse; les Schumann, les Wagner, les Berlioz, les Liszt, investissant, assiégeant, conqué-

rant le théâtre à coups de brochures et d'articles de journaux, n'ont pas imité d'autre modèle que Weber. Fière table de résonance que le papier d'imprimerie pour les doigts d'un compositeur d'opéras et de symphonies ! et la spéculation n'a point, que je sache, si mal tourné. Constatons à ce sujet, en passant, un fait singulièrement caractéristique : les écrivains, voyant venir chez eux les musiciens, leur ont de belle humeur ouvert les rangs. « Vous voulez écrire, messieurs, à votre aise, écrivez ! » Les musiciens passeraient-ils si galamment la plume aux écrivains, s'il leur plaisait de faire de la musique ? Je me refuse à le croire, et j'invoque à l'appui de mon scepticisme ces cris de paon écorché vif qu'on entend sortir de la haute et basse-cour chaque fois qu'un écrivain autorisé d'ailleurs, mais n'ayant point fait ses classes au Conservatoire, se permet de juger un musicien et de vouloir mettre en pratique l'aphorisme si parfaitement judicieux de d'Alembert : « C'est aux musiciens à composer de la musique et aux philosophes d'en discourir ! »

Weber, au moins, ne connut pas ces petites rancunes de métier, ces grotesques jalousies de corporation. J'ai sous les yeux sa critique d'un opéra d'Hoffmann : impossible de montrer plus d'ingénieuse bienveillance; c'était cependant là le cas pour un maître tel que Weber de peser de tout le poids de sa science sur ce lettré, sur ce conteur d'histoires fantastiques, d'écraser l'intrus sous le faix d'un spécialisme de la force de soixante chevaux. Weber ne commit point cette ânerie, il ne dit pas comme Voltaire parlant de Rousseau : « Ce polisson qui se mêle d'écrire ! » Tout au contraire : « L'auteur

des *Fantaisies à la manière de Callot*, de l'admirable étude sur *Don Juan*, remarque-t-il, l'homme qui a su pénétrer si à fond dans la conscience du génie de Mozart ne saurait, même en musique, dans un art qui n'est pas le sien, rien produire de médiocre; trop de furie parfois, une impétuosité qui franchit les limites, mais du moins peut-on compter qu'entre ces limites ce n'est point le vide qu'il mettra. »

J'en demande bien pardon à Weber, mais ici la communauté de tendances l'égare complètement. Esprit très passionné, — on n'est un grand polémiste, et il l'était, qu'à cette condition, — son romantisme exagère à ses yeux la valeur musicale d'un coreligionnaire en poésie, de même que plus tard son éloignement pour l'école italienne devait le faire outrageusement déraisonner sur Rossini. Hélas ! c'est juste l'opposé qu'il faudrait dire pour être dans le vrai quand on parle de la musique d'Hoffmann. Cet homme qui a écrit sur la musique les plus belles pages qu'on puisse lire, qui a ouvert sur les chefs-d'œuvre de Gluck et de Mozart des échappées sans bornes, porté l'analyse jusque dans les plus mystérieuses vibrations de l'âme en présence d'une symphonie, Hoffmann ne fut jamais un compositeur sérieux. Ni ses opéras, ni les divers fragments qu'il a laissés, ne répondent à l'idée qu'on s'en fait en lisant ses écrits.

Entendre un opéra d'Hoffmann, que de fois j'avais entrevu cette jouissance comme une des plus délicates qu'on se puisse promettre ! Une cruelle déception m'attendait, et je n'oublierai jamais l'espèce de stupeur qui me prit à cette audition tant souhaitée. C'était à Berlin, en 1846, un maître que j'avais

souvent fait sourire par mes élans d'admiration préconçue me ménagea un soir cette surprise de parcourir au piano, du commencement à la fin et pour mon entière édification, cette fameuse partition d'*Ondine*. A ce seul titre du roman de Lamothe-Fouqué mis en musique par l'auteur du *Pot d'or*, ma pensée évoquait tout un monde de mélodies à la Weber, de conceptions originales, presque bizarres, et je me disais que, si cela devait pécher par un côté, c'était par l'excès de romantisme ; ce fut exactement le contraire. Rien qui rappelle ce remue-ménage chaotique, ce va-et-vient continuel d'ombres et de rayons, de réalités et de fantômes dont ses œuvres littéraires m'offraient le spectacle ; mais, en revanche, quelque chose de coulant, d'honnête et de bourgeois qui ressemble à ce que vous entendez partout. Quel dommage que tous ces opéras, ces ballets, ces morceaux de musique religieuse et autres n'aient pas été la proie des flammes ! On serait alors si bien venu à se donner carrière sur les compositions de l'auteur du *Conseiller Krespel!* Par malheur, les œuvres existent répondant à qui les interroge, et de tels témoignages ne se récusent pas. Chef d'orchestre et directeur de spectacle, Hoffmann savait son métier de façon à pouvoir en remontrer au plus habile ; mais la musique, dont il connaissait à fond la théorie, qui d'ailleurs devait se charger de subvenir à son existence, n'était chez lui qu'une faculté secondaire qu'il tenait en réserve pour son usage particulier. Il était fait pour divaguer sur la musique, non pour composer. Lui-même s'explique à ce sujet dans une lettre à Hitzig. « Tu perds beaucoup de félicité à ne jouer d'aucun instrument; l'audition n'est rien, les sons du dehors

ne nous apportent que des idées muettes, des sensations en quelque sorte étrangères ; mais, quand tu joues, quand, au moyen des sons de ton propre instrument, tu fais s'exhaler tes émotions les plus intimes, c'est alors que tu sens ce que c'est que la musique. La musique m'a appris à sentir, ou plutôt elle a réveillé en moi des sensations dormantes. Dans mes hypocondries les plus noires, je joue du Mozart, du Benda, et, si le remède n'opère pas, il ne me reste qu'à me résigner... » Des idées musicales, il en avait plus que personne, seulement il les mettait dans sa prose. Ce n'est pas même, comme dit Hamlet, du caviar pour le peuple ; c'est de l'eau claire, et l'on aimerait presque mieux quelque chose de plus décidément mauvais. « Cette composition va me faire passer dans les journaux pour un homme compétent en matière d'art, » écrit-il en rendant compte à l'un de ses amis de la première représentation d'un opéra de sa façon, *les Joyeux Musiciens*. Un homme compétent ! Dans ce mot que d'ironie et d'amertume à l'adresse d'un public imbécile qui méconnaît le prix de sa musique ! Composer des symphonies et des opéras à cette seule fin de passer pour un littérateur compétent !

Cette humeur inquiète, altière, militante, qui caractérise Hoffmann, chez Weber n'attendit pas le nombre des années. L'agitateur se manifeste en lui presque dès l'enfance. A quinze ans, il écrit une opérette, *Peter Schmoll*, et dès ce moment se voue à l'incessante recherche des sonorités, des combinaisons instrumentales. Le voilà voguant aux découvertes comme Christophe Colomb, naviguant toutes voiles dehors vers son nouveau monde. Lui aussi trouvera son

Amérique ; mais, avant d'atteindre à cette île fortunée d'Oberon et de Titania, que d'explorations, de cabotages, de stations à travers les moindres contrées et souvent les plus arides ! Ses concertos et ses concertinos marquent les escales ; Weber en a composé pour tous les instruments imaginables : pour le basson, le cor, la clarinette surtout, qu'il aime avec une sentimentalité passionnée, hystérique, comme les élégiaques et les lackistes aiment le clair de lune ; il en a écrit pour le piano, la viole, le violoncelle, pour la flûte et jusque pour l'harmonium et la guitare [1] ! Ne rions pas de ces labeurs amoncelés, de ces travaux analytiques poursuivis avec acharnement ; admirons-les plutôt, ces voies par lesquelles passe le génie avant d'atteindre à cette perfection d'originalité où le public, quand il le salue et l'acclame, croit voir un simple phénomène d'éclosion spontanée. Weber a élargi le piano, il lui a donné la voix du ténor, l'accent pathétique du violoncelle. C'est grâce à l'auteur de ces concertos, de ces variations, de ces ouvertures, qui sont aussi à leur manière des œuvres de piano, et quelles œuvres ! qu'on a pu dire d'un Liszt, d'un Rubinstein : « Il joue de l'orchestre ! » Jusqu'aux traits de violon, tout y est. Ce qui jadis n'était que le simple carton d'une partition est devenu, par la furie et la puissance d'une couleur à la Delacroix, le tableau même.

1. Voir à l'appendice la pièce intitulée : *le Songe de Weber*, dont lui-même a fourni le motif par quelques lignes d'invocation à sa guitare. « Je sommeillais, quand tout à coup une corde se brise à ma guitare suspendue au mur près de moi. Soudain je me réveille et me sens frémir de terreur à l'idée du rêve que je faisais, et grâce auquel j'étais en train de devenir un grand compositeur dans le nouveau style, ou, pour mieux dire, un fou furieux. »

III

Comme la plupart des romantiques littéraires de son temps, Achim d'Arnim, Novalis, qui de son nom s'appelait Hardenberg, Charles-Marie de Weber était de race noble. Il avait le sang et l'idéal d'un gentilhomme. La patrie, la chasse, la chevalerie, furent le thème continu de son inspiration. C'était par sa naissance un hobereau, un féodal, et cependant de musicien plus populaire il n'y en eut jamais. Agitateur et doctrinaire à la fois, il sut confondre ses tendances avec celles du moment, qu'il devinait et fécondait d'un effort génial et créateur. Le doctrinaire de quinze ans qui cherchait à découvrir pour ses modulations un système nouveau d'harmonie, le jeune agitateur qui s'entendait avec des amis pour fonder une gazette militante, fut le même homme qui plus tard s'empara d'une main si ferme du mouvement national des guerres de l'indépendance, et prit en quelque sorte le génie même de son pays pour collaborateur dans le plus célèbre de ses opéras.

La musique de Weber est une musique de race. Ses mélodies, ses harmonies, ses rythmes ont de la fierté, de la noblesse, et ce bel air, cette vaillantise, se manifestent dans le mouvement que le maître affectionne, mouvement hardi, superbe, impétueux : *allegro con fuoco*. Tout compositeur a son mouvement de prédilection, comme il a un ton qu'il adopte et ramène avec délices. Voyez dans *la Flûte enchantée* la belle âme de Mozart, calme, rassénérée à jamais, s'épanouir dans la lumière d'*ut majeur*. « Le paradis doit

être en *ut majeur*, » nous disait jadis Auber au sortir d'une représentation du chef-d'œuvre. Pour Weber, le mouvement qui par excellence le caractérise, c'est l'allégro fulgurant, passionné. Ses ouvertures doivent à la chaleur de ce coloris l'irrésistible effet qu'elles produisent. Même dans les accompagnements, vous sentez quelque chose de cette flamme dont l'ardeur volcanique, sous l'*adagio*, va se trahissant ; le pouls de Weber bat l'*allegro*. Gluck a de cette fougue de tempérament, de cette noblesse de cœur et de génie ; mais les mœurs du temps, l'habit à la française, la perruque et la tragédie gênent sa démarche ; sa grandeur l'attache au rivage : il ne dit encore que *allegro maestoso*, ce qui n'empêche pas la superbe *Armide* d'être en chevalerie une sœur aînée d'*Euryanthe*. La musique de Weber a des manières distinguées ; ses moindres morceaux pour le piano, ses moindres sonatines à l'usage des commençants affectent un air, une allure fort au-dessus de l'ordinaire. Cela rompt carrément en visière au ton bourgeois de l'école viennoise démodée, mais, par contre, ouvre une voie dangereuse à la *virtuosité*, au *brillantisme*, à ces mille niaiseries d'une exécution à outrance, dont le vide devait bientôt nous envahir. Et voilà comment tous les fils de la musique du présent se trouvent réunis entre les mains de ce diable d'homme. On peut discuter les points critiques sans que sa personnalité y perde rien ; au contraire, en valeur historique elle y gagne.

Le *Freischütz* a engendré Marschner et combien d'autres ! D'*Euryanthe* est sorti Richard Wagner ; *l'Invitation à la valse* a créé Chopin et l'art des Strauss. Qu'était la valse avant ce jour ? Une demoiselle pâ-

lotte et d'ailleurs très convenable, issue du mariage de la gavotte avec le menuet. Weber arrive et l'enfièvre jusqu'à la passion, jusqu'au délire. Son *allegro* fouette, ferre le sang aux veines de la chlorotique, qui soudain se met à bondir comme une possédée. D'autres que nous l'ont dit et mieux dit, les dispositions morales d'une société, son trait particulier, se peignent dans la façon dont elle danse. A son tour, la danse réagit sur la musique, ou plutôt c'est entre la mode et la musique une sorte de prêté-rendu continuel, un échange ininterrompu de fluide électrique. Le solennel, le classique XVII^e^ siècle a le menuet, qui, par sa gravité majestueuse, sied à l'époque du grand roi. Les amateurs de tragédie, les raffinés vous montrent dans les tirades de Racine la place où mademoiselle de Champmeslé donnait son coup d'éventail ; le menuet fut l'alexandrin de la chorégraphie ; on y pouvait marquer les endroits où le divin Louis, après un entrechat bien battu, prenait son temps, et, les bras arrondis, l'œil mourant, attendait en faisant belle jambe la récompense d'un sourire de Bérénice. Plus tard, vers le milieu de la période suivante, à la dignité maintenue, à la mesure propre, à l'étiquette des cours, vint se joindre l'afféterie pastorale et galante du style rococo-Pompadour : les musettes, les sarabandes. Au début de notre siècle, toute espèce de caractère avait cessé. De cet aplatissement, Weber releva la danse. Il haussa le ton, mit le chevaleresque à la place du bourgeois, du sentimental ; il inventa ce roman, ce poème, *l'Invitation à la valse*, une de ces délirantes inspirations qui nous révèlent en quelques pages des abîmes de douleur et de volupté, des frénésies de désespoir ; vous diriez un Dante improvisé de

la vie moderne, de cette vie nerveuse des salons. Qui n'a jamais entendu Liszt traduire avec son âme et son génie cet épisode fantastique ignore à quel degré de surexcitation le sens musical peut atteindre. C'étaient des rêveries, des langueurs, des éclats de rire, des soupirs, des coquetteries provocantes avec des sanglots étouffés et d'horribles grincements de dents, tout cela *scherzando*, en se jouant, en glissant sans appuyer, tout cela réel comme l'histoire d'hier que tout Paris raconte, comme la *flirtation* de la petite mademoiselle de W... avec le grand vicomte, et poétique comme les amours de Francesca et de Paolo. Ah ! cher maestro, cher abbé, que ces lignes aillent vers vous et vous rappellent ces belles soirées de jeunesse à Weimar, où, pareil à ce Wolfram du cadre de Lehmud, vous évoquiez des profondeurs de la table d'harmonie des trésors d'illusions sonores, et rendiez les idéalités visibles aux yeux de tout un monde de beaux esprits, princes, poètes, diplomates, qui, buvant, fumant et discutant, vous entourait! S'il est vrai, ainsi qu'on l'a trop publié, que le saint-père vous ait ouvert asile au Vatican, ne lui jouez jamais *l'Invitation à la valse*. Jouez-lui, tant qu'il daignera se les laisser infliger comme pénitence, vos cycles de la seconde et de la troisième manière, vos homélies sans paroles, vos légendes de saint Franciscus ; mais que jamais, par vous, cette âme innocente et sublime n'ait confidence des troubles et des déchirements humains dont la musique de Weber raconte le dangereux mystère !

La musique de danse avait jusqu'alors symbolisé l'étiquette des cours, la dignité, l'éclat, les plaisirs du monde ; Weber lui fit chanter l'amour, l'ardeur des passions, et, depuis, elle n'a plus connu d'autre lan-

gage. Chopin, Strauss, reprenant, exagérant le thème, ont dramatisé la vie des salons presque à l'égal de l'opéra. Que de secrets n'allaient pas révéler aux cœurs les plus novices, les plus chastes, ces rythmes chaleureux, ironiques, entraînants, démoniaques, ces modulations irritantes, capiteuses et comme imprégnées du parfum de l'arbre où le serpent se cache ! Mélancolie, aspirations fiévreuses, vagues désirs, tout ce qu'il fallait auparavant aller chercher soit au théâtre, soit dans les romans, se trouva réuni dans le salon de bal. Le vertige fut complet, l'inhalation irrésistible. Si je voulais demander compte à Weber et à son école de leur influence sur les mœurs, j'estime qu'il y aurait en mauvaise part beaucoup à dire. Assurément mieux valaient pour la paix et l'honneur des consciences un Sébastien Bach, un Haydn, ces lumières du clavier bien tempéré.

En musique comme ailleurs, l'heure était passée des pédagogues; je prends Weber tel que l'histoire me le présente avec l'esprit et le costume de son temps. Artiste, son influence morale fut par certains côtés regrettable, je l'avoue, et pourtant quel homme plus honnête, plus sincèrement dévoué à la famille, au devoir ? Mais l'histoire a de ces ironies. Schiller, le futur auteur des *Brigands,* la voix du genre humain parlant par la bouche du marquis de Posa, commence par chanter à dix-sept ans la concubine du duc de Wurtemberg ; Frédéric, *le grand Frédéric* qui ne parle que de liberté, n'a que des casernes. Sébastien Bach avait pour devise : *Soli Deo gloria !* et Weber : « Que la volonté de Dieu soit faite ! » et le génie de l'un n'en portait pas moins une vaste perruque in-folio, signe du temps, de même que le génie

de l'autre, sévère et scrupuleux dans tous les actes de la vie, ne se faisait point un cas de conscience d'écrire *l'Invitation à la valse*. Ce rondo fameux, chef-d'œuvre de la musique de genre, devait-il passer du piano à l'orchestre? L'auteur sans doute ne le pensait pas ; car, s'il l'eût pensé, il eût instrumenté sa composition, et, si Weber ne l'a point fait, c'est qu'il trouvait apparemment que le piano seul convenait mieux. Berlioz nonobstant a transcrit le morceau pour l'orchestre , instrumentation digne du maître et du disciple, et cependant j'ose affirmer n'être point seul de mon avis en avançant que Berlioz a rendu là à Weber et qu'il s'est rendu à lui-même un assez médiocre service. Pourquoi vouloir peindre à l'huile à tête reposée l'esquisse crayonnée impromptu sur le papier avec furie et de main de maître?

IV

A n'écouter que la voix du succès, *Euryanthe* serait la dernière des partitions de Weber, tandis que son mérite la place incontestablement au premier rang : musique admirable à laquelle nous ne saurions reprocher que son poème. On sourit à la seule idée de cette fable inouïe composée d'après le codex officinal du romantisme par la sensible Helmine de Chézy, une de ces muses comme nous en avons tant vu, dont le cœur déborde et dont la tête est vide. Donner corps et âme à cette chevalerie carnavalesque, essayer de faire prendre au sérieux une telle parodie semble impossible; Weber cependant a trouvé moyen d'y réussir. Le tableau se dégage, il vit. Vous avez devant

vous des personnages, un poème ; d'une atmosphère toute courtoise et galante se détache, sombre et tragique, la figure d'Églantine, un de ces caractères démoniaques comme la musique n'en avait pas produit encore et qui font race. L'Ortrude de Richard Wagner dans *Lohengrin* procède en ligne directe de cette Églantine, de même que sans Lysiart son Telramund n'existerait pas. En ce sens, *Euryanthe* fait époque et marque le point exact, chronométrique d'où M. Richard Wagner est parti.

V

Après *Euryanthe*, *Oberon*. La pièce cette fois dépasse tout, — un absurde, une platitude inénarrables! La fantasmagorie sentimentale d'Helmine de Chézy vous arrache un bâillement mélancolique : — « Hélas ! » soupire-t-on, comme Despréaux au sortir d'*Agésilas ;* mais, après *Oberon*, c'est comme après *Attila*, on crie : « Holà! » Un Anglais, Master Planche, fit ce ravaudage, cousant à l'idée du poème de Wieland des réminiscences shakspeariennes du *Songe d'une Nuit d'été*, le tout entremêlé de mythologie, illustré d'un pittoresque rappelant les gravures en taille-douce de l'*Oriental Annual*. En musique, c'est assurément le moins fort des trois chefs-d'œuvre de Weber. Les passages gracieux, exquis, abondent cependant, et, si le médiocre, chose d'ailleurs très rare chez Weber, y laisse sentir sa présence, le joli, le charmant prédomine. L'ouverture, un des plus brillants morceaux d'orchestre qui existent, est à elle seule toute une férie, un conte des *Mille et une Nuits*.

Dans l'*adagio*, vous respirez au clair de lune toutes les roses des jardins de Schiraz. Puis ce sont des coupoles qui miroitent, des minarets fantastiques, des forêts de palmiers où glissent, disparaissent et repassent en un perpétuel et mystérieux tourbillon des ombres insaisissables : femmes voilées, chevaliers chrétiens et sarrasins. Qui n'a lu avec ravissement *les Orientales* de Victor Hugo? Il semble que cette ouverture d'*Oberon* en contienne l'esprit, l'élixir. Le haschich ne produit pas sur le cerveau d'effets plus puissants, plus rapides. Quelques minutes, et la musique vous en a fait sentir autant sur un sujet que les vers du plus grand poète ne vous en apprendront en six semaines. Le vent de rénovation qui de toutes parts soufflait alors sur les lettres féconde également, grâce à Weber, le monde musical. Schlegel, Rückert, Platen, le vieux Gœthe lui-même, pour son *Divan*, étaient allés demander à l'Orient ses idées, ses formes, son pittoresque; à cette caravane, Weber aussi voulut se joindre. Il monta sur son chameau, quitte à en descendre quand le temps serait venu, parcourut les steppes magyares, les pays slaves, écouta, recueillit les chants populaires, nota les rythmes, et chemin faisant, pendant qu'il y était, poussa jusqu'au Céleste Empire, ainsi qu'on peut s'en assurer en lisant l'ouverture de *Turandot*, composée sur un motif d'importation chinoise. Il y a dans *Preciosa* des airs tziganes, le *Freischütz* est plein de mélodies qu'on se transmet de père en fils dans les villages de Bohême, et çà et là, dans *Oberon*, vous saisissez l'écho de la musique turque.

Les contradictions chez Weber s'entre-croisent à vous émerveiller. J'en citais une tout à l'heure, en voici bien une autre! Il se prétend le plus Allemand

des Allemands, porte à la frénésie, au pédantisme, l'esprit de nationalité, conspue l'ami des anciens jours, Meyerbeer, un affreux hérétique, — se déclare à outrance l'antagoniste de Rossini, l'envahisseur italien. Et ce doctrinaire impitoyable, ce féroce douanier se trouve être en dernière analyse le compositeur qui a le plus trafiqué de la marchandise étrangère ! *Mazourkas*, *siciliennes*, *polonaises*, que de péchés n'a-t-il point sur la conscience ! Dans sa cantate intitulée *Combat et Victoire*, tous les peuples ayant pris part à la guerre sont désignés par leurs chants patriotiques ; la marche des grenadiers autrichiens figure en ligne de bataille à côté de l'hymne moscovite, Français et Prussiens se canonnent à coups d'airs nationaux. C'est l'exactitude littérale du costume si chère à toutes les écoles romantiques, l'ethnographie moderne introduite dans le système musical. Les avantages qu'un tel mouvement produisit, nul ne les ignore. L'art s'y régénéra pour un moment. Que d'effets de style révélés, de paillettes d'or, qu'on puisait dans ces affluents ! Il va sans dire que le sens national y perdit bien aussi quelque peu de son ingénuité. Au lieu de créer naïvement comme les anciens maîtres, qu'une dose d'italianisme n'empêchait pourtant pas d'écrire leurs chefs-d'œuvre, on se mit à manipuler des éléments exotiques. A ce jeu, la dextérité suffisait, l'ingéniosité remplaça le génie, et c'est contre cet esprit de désordre, inconsidérément propagé par Weber, que le sage, l'académique Mendelssohn dut réagir.

Pareil reproche à faire à ces splendides ouvertures, qui sont la fête de nos concerts en même temps que le plus fâcheux des modèles. Que devient la forme en

tout cela ? Mozart, Beethoven, composent des ouvertures ; depuis Weber, on se contente généralement d'écrire des pots-pourris. Une suite de tableaux juxtaposés, d'idées pittoresques que relie entre elles la reprise du motif principal, voilà tout le programme. Je laisse à penser ce qu'un tel art a pu produire aux mains de l'imitation et de la routine. Weber est un génie, un prestigieux remueur d'idées ; mais de sa forme, il n'en faut point parler. Comparez ses finales à ceux de Mozart d'une si large, si solide architecture ! Son éducation première avait trop rayonné, bifurqué. Tout enfant, il dessinait, peignait ; un moment il voulut avoir inventé la lithographie, et pensa très sérieusement à faire de sa découverte un moyen de fortune. Une bonne partie de sa jeunesse fut ainsi perdue pour sa vocation. En outre, il voyageait constamment, menait avec son père l'existence la plus errante [1] ; changeant de lieux et de professeur à chaque instant, il ne pouvait, au meilleur de la vie et des études, que mordre en passant à la science. Il est vrai que, plus tard, chez l'abbé Vogler, il regagna, bien qu'imparfaitement, le temps perdu. Jamais néanmoins, malgré tous ses efforts, il ne devint un écrivain à citer à côté d'un Haydn, d'un Mozart, d'un Beethoven ou d'un Mendelssohn. Les ouvertures portent la trace de ce manque d'esprit de conséquence, et pourtant ces ouvertures sont des chefs-d'œuvre ; mais leur immense intérêt est autre part que dans la beauté de la forme : elles vous entraînent, vous passionnent. Toutes ces mélodies vous racontent la pièce, et de quelle façon ! avec quel charme saisissant, quelle

1. Voyez les mémoires de Charles-Marie de Weber publiés par son fils, 2 volumes.

couleur ! Au reste, rien de préconçu, d'organique et qui sente le développement magistral d'un de ces thèmes d'où procède l'unité d'un morceau. Au point de vue purement technique, à ne les considérer que comme des compositions instrumentales, ces éblouissantes symphonies le cèdent, et de beaucoup, aux ouvertures de *la Flûte enchantée*, d'*Egmont*, de *Léonore* et de *Coriolan*, où le style du maître et la beauté de la forme se montrent sous un bien autre aspect. Pourtant que de variétés, d'émotions dans ces tableaux ! Des phrases cousues à la suite, des mélodies hétérogènes ramassées dans la partition, un kaléidoscope, un pot-pourri, c'est vrai, et cependant ces ouvertures et en particulier celle d'*Oberon*, chaque fois qu'on les exécute, vous arrachent des larmes de ravissement, si vives, si ingénieuses sont la plupart de ces idées ! elles ont si bien le don d'agir sur vous comme images ! Ajoutez à cela l'art exquis avec lequel le musicien s'entend à les produire, à les ramener, à les faire éclater, au déchaînement de toutes les masses de l'orchestre, dans une triomphante et dernière reprise !

Cette musique d'*Oberon* a tout le vaporeux, tout le diaphane de l'aérien et aussi de l'humoristique. Dès le lever du rideau, vous vous sentez transporté au milieu des régions féeriques. On se souvient de ce tableau d'un Anglais, M. Paton, représentant les *Noces d'Oberon et de Titania*. C'était bleu, jaune, violet, de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel ; au premier abord, l'œil s'offusquait de ces teintes bizarres, de ces tons heurtés et criards ; puis, quand on s'amusait à plonger dans ce fouillis, on y découvrait mille curiosités extravagantes comme celles que le micros-

cope vous révèle dans une goutte d'eau. Des personnages moitié oiseaux et moitié fleurs, des sylphes à tête de papillon, des elfes et des gnomes armés comme les escargots de cornes mobiles d'où le rayon visuel se dégage, toute une multitude de ravissants petits monstres s'enroulant autour des cactus et des palmiers comme des arabesques vivantes, poussière de diamants et de scarabées, scintillant, bourdonnant par une nuit de mai, dans les vapeurs du clair de lune, c'est la comédie aérienne de Weber mise en peinture. Jamais dans un ciel plus éthéré n'avaient pris leur vol tous ces lutins ailés d'opale et de saphir qu'évoque la baguette du magicien Prospero.

Resterait maintenant à se demander si le cosmopolite Mozart ne serait pas en dernière analyse un maître beaucoup plus essentiellement allemand dans l'âme et dans le style que le national Weber. Oui certes, en supposant que Weber n'eût écrit que sa musique de salon, ses cantates et ses symphonies; mais Weber a fait le *Freischütz*, le vrai chant populaire de l'Allemagne.

VI

Une légende d'un pays quelconque, recueillie et transcrite par Théodore Apel, fut la première piste où vint tomber en arrêt le génie en quête d'une idée. Ce conte de revenant avait nom le *Freischütz*. Sur la demande de Weber, Frédéric Kind le mit en opéra. Peut-être ne sera-t-il pas sans intérêt de rapprocher le *libretto* de la nouvelle, de voir par quels points ils diffèrent et de se rendre compte des variantes au point de vue de la critique d'aujourd'hui. L'histoire,

en ce qui se rapporte à l'avant-scène, est la même de part et d'autre. Dans l'opéra comme dans la nouvelle, il s'agit de l'ancêtre Kuno et de son fameux coup de carabine, auquel remonte l'usage de cette épreuve du tir imposée à travers les générations à tous ses successeurs. Par contre, dans la nouvelle, le diable Samiel et son suppôt Casper ne forment qu'une seule et même personne, laquelle fait ses apparitions sous les traits d'un invalide à jambe de bois.

Wilhelm, revenant du tir, traverse la forêt; deux fois son adresse accoutumée s'est trouvée en défaut; triste, abattu, il se demande s'il n'est pas le jouet d'un mauvais rêve, et les ricanements de ses camarades tintent encore à ses oreilles, quand tout à coup, au coin d'un carrefour, l'invalide se montre, lui parle de balles enchantées, ajuste un aigle dans l'espace, le tue, et s'éloigne clopin-clopant sans mettre Wilhelm plus avant dans le secret du maléfice. Ce secret, l'art de fondre les balles franches, — Wilhelm l'apprendra par hasard de la propre bouche du maître forestier, qui lui raconte un soir l'histoire lamentable d'un étudiant de Prague, nommé George, instantanément frappé de mort pour avoir négligé un simple détail dans l'accomplissement de l'œuvre occulte. Il y a de ces recettes infernales avec lesquelles on ne plaisante pas, et voici comme on s'y doit prendre pour tirer du jeu son épingle... ou sa peau. Tracer d'abord un cercle au carrefour de la forêt, s'y bien installer avec toute sa cuisine. Au coup de onze heures commencer la fonte; à minuit sonnant, elle est terminée, et vous devez en ce laps de temps avoir, sans proférer une parole, fabriqué soixante-trois balles, pas une de

moins ni de plus. Il est rare que parmi ces balles on en trouve plusieurs de mauvaises, une cependant appartient au diable et fatalement choisit son but.

Il s'en faut que le récit d'Apel soit un conte ordinaire. Hoffmann dans ses rêveries nocturnes n'a rien imaginé de plus sombre, de plus vigoureusement accentué. Cela respire la terreur d'un bout à l'autre. Quel dommage que le style manque et que la plume d'un Achim d'Arnim n'ait pas écrit cette anecdote ! Traduit en français par un écrivain, ce morceau prendrait place à côté de ces œuvres de l'esprit russe dont, avec la concision mordante de sa phrase et son habileté d'escrime, M. Mérimée, de temps en temps, s'amuse à faire des œuvres d'art. La voie par laquelle Wilhelm s'achemine vers la perdition est très philosophiquement étudiée. Vous assistez aux mille angoisses de sa lutte avec le tentateur, au travail gradué de cette âme où le germe du mal, une fois déposé, plonge ses racines et finit par développer sa floraison. Je loue également le pittoresque du tableau représentant le pauvre garde-chasse en route par la nuit et la tempête vers le carrefour maudit. Ces spectres qui lui barrent le chemin, ces visions qui l'obsèdent, Kind les a sans doute reproduits dans son poème, mais avec trop de préoccupation de la fantasmagorie théâtrale. Dans la nouvelle, il y a moins de spectacle et plus d'intérêt. — Un sanglier débouche du taillis, Wilhelm se met en défense et le spectre disparaît. Arrive un équipage à fond de train ; les postillons, faisant claquer leur fouet, lui crient de débarrasser la voie ; il ne répond rien, et l'équipage, au moment de franchir le cercle magique, s'évanouit en fumée. Une mendiante folle qu'il connaît passe et le

déclare son fiancé. On entend un cri de détresse, c'est Kätchen (l'Agathe de l'opéra), qui, poursuivie par l'horrible mendiante, vient, en s'échappant, de tomber aux mains de l'invalide, apparu tout à coup. Wilhelm cette fois se laisse vaincre; il va céder à l'illusion, bondir hors du cercle lorsque, minuit sonnant dans le lointain, toute la fantasmagorie se dissipe. Wilhelm a satisfait au pacte d'initiation, les balles sont fondues, le nombre y est. Aussitôt un cavalier noir s'arrête devant le cercle, et, d'une voix dont retentissent les échos de la montagne, prononce ces mots cabalistiques : « Soixante touchent, mais trois louchent. »

Le jour venu de la grande chasse, Wilhelm accomplit des prodiges. Le commissaire du prince ne tarit pas en félicitations ; reste une dernière prouesse inscrite au programme par la tradition. Une colombe vient de s'abattre dans l'épaisseur des arbres, il faut la tirer au jugé. Le commissaire trouve d'ailleurs l'épreuve bien inutile après les nombreux exploits de la journée. Wilhelm y tient ; c'est du luxe, mais il veut s'en passer la fantaisie. Il tire donc, et Kätchen, sa fiancée, tombe frappée à mort. A côté de la jeune fille expirante se dresse, ricanant et sinistre, l'invalide à la jambe de bois : « Soixante touchent, mais trois louchent. » La parole du cavalier funèbre s'accomplit et aussi le vœu de la mendiante. Wilhelm finit à l'hôpital des fous.

Je le répète, un souffle tragique parcourt ce récit, et l'on se prend à regretter que Weber n'ait pas insisté davantage sur le caractère sombre du sujet. Il n'y a vu que le romantisme des bois, un épisode de la vie forestière se terminant par le chant nuptial obligé : dénouement heureux, résolu dans la lumière

d'une modulation qui pour la puissance d'effet n'a peut-être pas sa pareille au théâtre, nœud gordien, non pas coupé brutalement, mais délié par la main du génie au frémissement admiratif de la salle entière, que va saisir d'un nouveau ravissement l'hymne final, une période d'ampleur, de limpidité, de magnificence tout italiennes : du Bellini des plus beaux jours orchestré par Weber ! Et cependant, curiosité damnable, on voudrait bien savoir ce que le dénouement tragique eût produit ; on se dit qu'il y avait au fond de ce sujet un cri de désespoir humain que Weber, tout entier à son fantastique hoffmanesque, n'a point poussé, si bien qu'en regard de ce *Freischütz*, modèle et chef-d'œuvre de pittoresque romantique, on en imagine un autre également original, mais plus conforme à l'esprit de la légende, où les cors de chasse tiendraient moins de place et les voix de la conscience se feraient entendre davantage, un *Freischütz* dont Henri de Kleist, par exemple, aurait écrit le poème, et Beethoven la musique !

N'allons pas nous méprendre pourtant et gardons-nous d'abandonner la proie pour l'ombre. Derrière le romantisme de Weber se montre encore bien du réel. Il a sur ses camarades de la littérature cet avantage de croire à ses personnages, surtout à ses fantômes. Il n'ironise pas. Les prières d'Agathe vont à l'âme ; le superbe *adagio* de son air au second acte, si haut monté en couleur, en pittoresque, n'en renferme pas moins des trésors d'émotion et de pathétique. J'en dirai autant d'Euryanthe, figure aimable et douce, cœur sensible, en qui la religion n'est pas simplement une poésie. Weber ne souffle pas sur ses spectres. Le mal, même alors qu'il l'évoque et l'installe en plein

milieu fantastique, n'est jamais à ses yeux un épouvantail de commande, qu'un éclat de rire va réduire à néant. Ce Casper du *Freischütz*, bien qu'à peine esquissé, porte en lui tous les stigmates du méchant, — drôle et scélérat pittoresque si l'on veut, mais vrai drôle et vrai scélérat. Le Lysiart d'*Euryanthe* continue le type et le parachève. Le monologue de Lysiart n'est autre chose que l'air de Casper agrandi de forme et de ton, et les deux morceaux, pour qui sait voir, tirent leur commune origine de l'air de Pizarre dans le *Fidelio* de Beethoven.

En effet, les esprits élémentaires sont pour lui des réalités. Tant que dure la conjuration, il croit à sa diablerie, et c'est pourquoi tous avec lui nous y croyons. Impossible d'entendre la musique du *Freischütz* sans éprouver le contre-coup de ces terreurs que Weber, l'écrivant, a ressenties. Une nuit, tandis que seul il composait la fameuse évocation, un frisson le saisit, il eut peur. Il était sans lumière, la lune éclairait la chambre ; à ces mots : *Samiel erschein !* le diable lui apparut. Weber tressaillit, mais ne désempara, et, n'osant bouger de sa place, termina la scène tout d'une traite, comme sous la dictée du mystérieux visiteur, qui, satisfait, s'éloigna au chant du coq [1]. Comparez ensuite de pareils effets avec ceux que nous obtenons en poésie par les moyens dont nous disposons. Que peut la langue des mots contre un roulement de timbales, un accord de trombones ? Que

1. L'esthétique étant ici en quelque sorte seule en cause, on pourrait, pour compléter le tableau, voir dans nos *Musiciens contemporains*, une première étude, mais cette fois plus spécialement biographique et pittoresque, que nous avons donnée sur Weber et son groupe, à l'époque de la première représentation du *Freischütz* à Berlin.

sont, comme impression du monde surnaturel, nos rythmes et nos strophes près d'un soupir de flûte ou de hautbois, d'un trait de violon à l'aigu, d'une clarinette sonnant le glas funèbre de ses notes basses? Weber, sur le chapitre de ces onomatopées, est inépuisable, il sait trouver le burlesque en pleine terreur et se faire de cet élément une force de plus pour sa tragédie. Écoutez, dans la scène de la forêt, un peu avant que la première balle tombe du moule, l'étrange et sinistre piaulement des oiseaux de nuit, et dans le dernier *presto* quelles harmonies! C'est à croire que vraiment toutes les cohortes de l'enfer sont déchaînées. Ténèbres ou lumière, quel que soit le monde qu'il vous ouvre, sa musique vous en donne à l'instant le pressentiment. *Sunt geminæ portæ:* deux portes en effet, porte d'airain et porte d'ivoire, dont ce magicien Prospero tient la clef, vous inondent tour à tour des vapeurs du gouffre ou d'un flot d'azur, selon qu'il lui plaît de choisir l'une ou l'autre.

Maintenant, si de ce romantisme à double face le *Freischütz* et en grande partie *Euryanthe* marquent la note sombre, le côté nocturne, *Obéron* en contient tout l'aérien, le vaporeux. Qui ne se rappelle le premier chœur des elfes, enjoué comme une chanson d'Ariel, d'un si féerique badinage avec ses tenues de bassons, de flûtes et de cors, ses passades de cors anglais à travers les sautillements des instruments à cordes. Et ce chœur des ondines avec son accompagnement figuré, imagine-t-on une autre musique pour des voix de naïades? Elles nagent, couronnées de nymphées et de lotus, fendant l'eau, dont la gaze enveloppe amoureusement sans les dérober leurs formes adorables, et le son voilé du cor se mêle au clapote-

ment du flot. Un critique allemand, Wilhelm Ambros, donnant tout à ces sonorités que Weber gouverne en maître, attribue presque à leur seul emploi l'illusion produite. Sans aucun doute, Weber a pour le surnaturel une langue à part qu'il s'est créée, et rien n'est plus facile que d'analyser les éléments dont se composent ses clairs de lune et ses incantations. Chacun sait comment il s'y prend pour faire sa palette, les couleurs qu'il emploie. Il a des suites d'harmonies qui vous le nomment aussitôt, des procédés que le premier venu peut imiter et qu'on imite : accords de septième prolongés jusqu'à l'infini, tenues de sixtes, trémolos des instruments à cordes; mais ce sont là de simples moyens d'expression qui, sans le génie de Weber, n'auraient qu'une valeur technique. Génie extrapoétique avec des raffinements indéfinissables, Weber pousse la sensibilité jusqu'à l'innervation. La simple poésie ne lui suffit plus; il tend vers un idéal de *poésie poétique,* qui soit à l'autre ce que l'autre poésie est à la prose. De là souvent bien du précieux, du maniérisme. Quoi qu'il écrive, à la troisième mesure, on le reconnaît, ses défauts non moins que ses qualités se dénoncent à vous par un caractère tout individuel. Aussi beaucoup parmi les contemporains l'ont imité, les uns comme Hérold, comme l'auteur du *Songe d'une nuit d'été* et de cette *Mignon* qu'on joue à l'Opéra-Comique, plus spécialement épris des curiosités de son style, de ses inventions instrumentales; les autres, tels que Marschner, Richard Wagner, interrogeant davantage ses formes dramatiques. Nous avons montré l'air de Pizarre dans *Fidelio* servant par deux fois de type à Weber; voici qu'à son tour maintenant Weber crée au théâtre des

effets qui seront reproduits. Ainsi, dans *Euryanthe*, aux dernières mesures d'un duo de haine et de rage entre Églantine et Lysiart succède immédiatement une ritournelle suave, éthérée, du hautbois, annonçant l'air d'Adolar. Meyerbeer, dans *Robert le Diable*, n'a pas manqué de profiter de la leçon. Au déchaînement de toutes les furies de l'orchestre, Bertram vient à peine de plonger dans le gouffre qu'une ritournelle de hautbois, doucement exhalée dans l'atmosphère purifiée, annonce l'air d'Alice ; même histoire pour *Lohengrin*, où le duo d'Ortrude et de Telramund est suivi d'un prélude analogue de hautbois préparant la venue d'Elsa sur le balcon.

C'est encore là un trait de caractère que Weber partage avec les romantiques de son temps, lesquels eurent également nombre de témérités dont ne se firent pas faute de profiter ceux qui leur succédèrent. Quels trésors Henri Heine n'a-t-il pas trouvés dans ce fonds de magasin aujourd'hui démodé, et dont l'historien littéraire est en quelque sorte seul à connaître l'existence ! A Weber échut une fortune refusée aux autres : ses ouvrages ont survécu ; tout le reste est mort, oublié, eux persistent ; dire qu'ils n'ont pas vieilli serait trop peu, il semble qu'ils rajeunissent, et que chaque jour se resserrent davantage leurs rapports avec les générations. Quand il n'y en a plus, nous en voulons encore. En vain le cycle entier est parcouru, on y revient. *Freischütz*, *Euryanthe*, *Obéron*, que de sensations ces chefs-d'œuvre-là représentent ! Quel dommage qu'on n'en puisse pas doubler la somme, et qu'on aimerait à l'effacer de sa mémoire, cette admirable musique, pour en jouir tout à nouveau ! « Combien je vous envie, monsieur, pour les

jouissances infinies qui vous sont réservées ! » disait un jour Lamartine à quelqu'un qui lui confessait n'avoir point lu Shakspeare. — Sachons à notre tour apprécier tant de bonheur, et, dans le cas où se mêlerait au jeu quelque supercherie, prêtons-nous-y de bonne grâce, car il ne s'agit que de renouveler la source de nos plaisirs. Ceci soit dit pour toutes les variantes qui, depuis trente ou quarante ans, furent données tant à l'ancien Odéon qu'à l'Opéra-Comique, à l'Opéra et même au théâtre Lyrique de M. Carvalho. Le vrai *Freischütz* n'existe, à ce compte, qu'en Allemagne. Pièce et musique ont tellement l'accent du pays, qu'en dehors de l'atmosphère locale, on n'atteindra jamais, quoi qu'on fasse, qu'une sorte de vérité relative dans l'interprétation. C'est une question d'exécution plus ou moins réussie, de décors et de mise en scène ; mais, quant à rendre le sens profond, *genuine*, la vérité de l'œuvre, on y peut renoncer. L'Opéra, lors même qu'il emploie à cet effort toutes ses ressources, n'approche pas de l'effet produit en Allemagne par une troupe de troisième ordre, et qui, sur tout autre point, serait capable de se laisser battre par le Théâtre-Lyrique. L'unique moyen d'être vrai serait de ne pas traduire du tout, de faire pour l'ouvrage entier ce qu'on fait pour le titre imprimé tel quel sur l'affiche, et d'engager tout le personnel d'un théâtre d'outre-Rhin, en ayant soin de ne pas oublier les machinistes.

VII

C'était en 1826 ; un Français occupant un poste quelconque dans une petite résidence d'Allemagne

reçut, un soir d'été, le billet suivant, qu'il ouvrit après avoir vainement essayé d'en reconnaître l'écriture sur l'enveloppe. Le billet contenait ces quatre lignes :

« Monsieur, de passage à X..., une indisposition subite et, je l'espère, sans gravité, me force à garder la chambre et le lit (une chambre et un lit d'auberge !); vous seriez bien aimable de me faire visite. Votre tout dévoué

» C.-M. DE WEBER. »

Causer avec l'auteur du *Freischütz* était un plaisir dès longtemps convoité; le jeune homme en question court à l'hôtel indiqué; on lui désigne une chambre au premier étage, il frappe discrètement, il entre. Dans un lit près de la fenêtre, un homme était couché; de sa tête perdue dans les coussins, on n'apercevait que le nez très long et très busqué et deux yeux qui brillaient d'un regard de flamme : c'était Weber. On causa un moment de la santé du compositeur, déjà fort délabrée; puis, le vent tout à coup ayant sauté, on prit pour thème le *Freischütz*, et la conversation ne changea plus.

— A Dieu ne plaise, dit Weber répondant à une objection, que je prétende nier les droits du génie ; mais pour rien au monde je ne voudrais m'abandonner à lui seul. Défions-nous de ce que généralement on appelle l'inspiration ; étudions les grands modèles et surtout rendons-nous bien compte de la manière dont les maîtres qui nous ont précédés s'y sont pris pour imprimer à leurs travaux ce signe particulier, ce caractère qui fait les œuvres d'art.

— Ainsi l'unité de ton vous semblerait une condi-

tion nécessaire de l'opéra, cette chose on ne peut plus complexe ?

— Oui certes, répliqua-t-il en se levant un peu sur son séant. Et rien de plus simple que de satisfaire à cette condition, pourvu que vous ayez du talent. Comprenez-moi bien : au lieu d'unité, disons caractère ; mieux encore, ton caractéristique. Le peintre a ses couleurs ; moi, j'ai mon instrumentation, dont je me sers comme d'une palette également capable de tout rendre. Un paysage, tout en restant le même, varie d'aspect ; il est autre en été qu'au printemps, en hiver qu'en automne, autre le matin qu'à midi, autre la nuit que le soir. Au peintre de saisir ces variations, d'en exprimer le caractère, d'éveiller en nous par la couleur un sentiment qui corresponde à l'effet qu'il veut produire !

— J'entends : le son est pour la musique ce que la couleur est pour la peinture.

— Sans aucun doute, reprit Weber. Il y a, vous le savez, vingt manières de modifier une mélodie ; on peut, par l'instrumentation, l'accompagnement, en varier à l'infini l'expression et le caractère : le motif ne change pas, il se transforme ; vous le voyez passer du grave au doux, du plaisant au sévère, du clair au sombre, au ténébreux. Or ce qui se peut faire pour un simple morceau doit également pouvoir se faire pour l'opéra, lequel ne saurait se passer d'avoir son caractère général, sa *dominante*.

— Très bien ; mais je suppose que vous ayez affaire à un sujet barbare, instrumenterez-vous à l'avenant chaque morceau, chaque mélodie ?

— Ce serait à coup sûr, poursuivit Weber, la meilleure manière de m'y prendre, si je voulais donner à

mon ouvrage la monotonie pour dominante. Ne perdez donc jamais ceci de vue, qu'un caractère est le résultat non point d'un seul trait, mais d'une combinaison de traits divers, parfois même en apparence fort contraires, et qui tour à tour se montrent et se dérobent ; l'idée d'un caractère se lit dans les traits qui reviennent le plus souvent et qui naturellement sont les principaux. Ainsi, pour rester dans votre proposition, si j'ai à rendre un sujet barbare, je m'attacherai à ce que mes idées aient la couleur du sujet, à ce que le barbare y prédomine ; mais tenez bien que pour cela je ne renonce point à des effets d'un genre tout opposé : mon héros, par exemple, aimera, et, si barbare qu'il puisse être, il faudra bien qu'il s'attendrisse au regard de son amoureuse. Il va sans dire qu'un tel homme devra, même en ses abandons les plus doux, conserver quelque chose de sa rudesse. Il dira : « Je vous aime ! » tout autrement que vous et moi. J'aurai donc à faire intervenir plus ou moins dans toutes les situations auxquelles il prendra part les effets de sonorité qui le caractérisent. C'est ce que j'appelle maintenir dans un opéra le lien dramatique, l'unité de ton, qu'il ne faut pas confondre avec la monotonie.

Weber se tut. Son visiteur était resté sous le charme, et, pensant au *Freischütz*, admirait avec quel art le musicien de génie avait su mettre en pratique la théorie de l'esthéticien. Il lui semblait maintenant mieux comprendre ; il eût voulu pouvoir amener, fixer l'entretien sur ce point, la crainte d'être importun le retenait. Il n'osait davantage interroger, de peur de fatiguer le cher malade. Weber alla de lui-même au-devant du souhait inexprimé, et presque aussitôt il reprit :

— Dans le *Freischütz,* deux éléments sont en présence : la vie de chasse et l'action de puissances démoniaques que Samiel personnifie. J'avais donc tout d'abord à m'occuper des sonorités caractéristiques de ces deux éléments. Ces couleurs tonales, si je puis ainsi parler, il s'agissait en premier lieu de les trouver, ensuite d'en répartir la distribution au profit de l'effet général, qui, bien autrement que les indications çà et là fournies par le poète, sollicitait mon attention. Pour peindre la vie forestière, la vie de chasse, cette couleur tonale était aisée à découvrir; les cors me la livraient. Restait à inventer pour les cors des mélodies qui fussent neuves, à faire du simple, du populaire. J'interrogeai les sources, je m'y plongeai jusqu'au cou, et, si cette partie de mon ouvrage a quelque mérite, c'est à cette étude que je le dois. Comme vous l'avez remarqué, je ne me suis point fait faute d'utiliser mes documents, prenant mon bien partout où je le trouvais, ne dédaignant aucun butin, pas même l'air de *Marlborough,* dont vous n'êtes point sans avoir dépisté la seconde partie, insidieusement cachée au fond du dernier chœur de chasseurs.

— Ces mélodies de cor, ainsi répandues dans tous les coins et se rapportant au caractère général de l'ouvrage, devaient en effet vivement impressionner le public. Où les cors ne figurent-ils pas ? Je les trouve dans l'*adagio* de l'ouverture, dans le grand trio avec chœur du premier acte, dans le second finale et dans le troisième acte à chaque instant.

— Oui certes, continua Weber, et, si j'eusse obéi à ma seule impulsion, je les aurais mis partout où Max et Casper se montrent ; mais j'ai craint d'abuser à la

fin d'un tel moyen, d'autant plus que le sujet du *Freischütz* n'est point là tout entier. Le désespoir de Max dans son air ouvre à l'œil un autre horizon. « Les esprits de ténèbres m'envahissent ! » s'écrie-t-il. Ces mots résument l'opéra, et ma tâche était de ne pas perdre un moment de vue ces « esprits de ténèbres », de multiplier au contraire les allusions dans mon orchestre et ma mélodie, ce que j'ai fait non seulement chaque fois que le poème m'y conviait, mais alors même que la situation dramatique ne le réclamait pas immédiatement, m'efforçant de rappeler par des bruits, des images, que les puissances infernales sont en jeu.

— Et diablement la combinaison vous a réussi, ajouta l'interlocuteur; je ne crois pas que jamais l'épouvante d'un monde surnaturel puisse être poussée plus loin.

Weber sourit avec satisfaction et répliqua :

— J'ai longtemps et beaucoup réfléchi aux conditions de sonorité nécessaires pour produire les effets sinistres. Les couleurs sombres, comme bien vous pensez, ne manquaient pas. Il ne s'agissait que de les amalgamer. Les violons, les violes et les basses m'offraient leurs résonnances graves, la clarinette ses notes lugubres; j'avais la plainte des bassons, la voix profonde des cuivres, les timbales à l'aigu ou leurs roulements sourds. Si vous prenez la peine de feuilleter la partition, vous verrez que cette couleur sombre y prédomine de manière à caractériser l'ouvrage, mais non sans permettre à certains tons plus gais, à certains rayons de lumière, de percer à travers les ténèbres comme dans ces intérieurs de Rembrandt. Et l'ouverture en ce sens me tient particu-

lièrement à cœur : quelqu'un qui sait l'entendre a tout de suite le *Freischütz* en abrégé. C'est mon opéra tout entier *in nuce*.

— C'est tellement vrai, ce que vous dites là, qu'on pourrait vous en raconter le *scenario* note par note. D'abord une période d'introduction où, dans les deux premières mesures, le règne infernal trahit sa présence, tandis que les deux suivantes nous parlent d'angoisses et de pressentiments. Diablerie et pressentiments se confondent dans la phrase prochaine, puis le cor élève sa mélodie, c'est la vie des bois qui se révèle. Plus loin, sur un motif de l'air de Max et pendant que les violoncelles sont à décrire je ne sais quels égarements de l'âme, paraît Samiel. « Les esprits de ténèbres m'envahissent ! » Voici l'idée mère de l'opéra qui se fait jour; par elle commence l'*allegro*, vient après l'infernale péroraison de la scène des balles, et ainsi de suite jusqu'à l'explosion de joie et de lumière qui couronne l'œuvre en rappelant ces gloires des tableaux italiens.

— Bravo ! s'écria Weber de l'accent le plus amical; n'oublions pas toutefois les accessoires, et, quand nous avons trouvé la couleur d'un ouvrage, veillons à ce que les décors et la mise en scène soient bien dans le ton. La pièce du *Freischütz* m'offrait en ceci une circonstance des plus favorables. La moitié de l'opéra se joue dans l'obscurité. Le premier acte commence avec le soir, et, à mesure qu'il avance, la nuit tombe. Au second, pendant la grande scène d'Agathe, clair de lune; la fantasmagorie de la *Wolfsschlucht* se joue entre onze heures et minuit. Évidemment cet appareil prêtait beaucoup; la nuit du dehors répondait au caractère sombre et *nocturne*

de ma musique. Joué en habit noir, en plein jour, dans un salon, le *Freischütz* eût passé inaperçu; rien n'eût transpiré de ce que j'ai mis là d'impressions pittoresques et de pressentiments du surnaturel.

— Vous avez parfaitement raison et cependant...

— En effet, répéta Weber, il y a un « cependant ». J'aurais beau m'étendre des heures entières sur ce qui constitue le caractère d'une musique, — par delà toutes mes argumentations restera toujours quelque chose qui ne saurait se définir. Mettons aujourd'hui que dix compositeurs, mes égaux en talent sinon mes maîtres, écrivent, dans les principes qui m'ont guidé, chacun une partition du *Freischütz :* ces dix partitions auront toutes leur mérite sans doute, mérite quelquefois peut-être supérieur au mien ; mais ce ne sera plus ma musique, la musique de Weber. Ce qui fait de ma musique ce qu'elle est, c'est ma personnalité, plus encore, le *don d'en haut.* Ce talent que Dieu m'a donné, j'ai conscience de l'avoir exercé, pratiqué de mon mieux. Maintenant, si l'emploi que j'en ai fait m'a réussi, c'est à Dieu seul que la gloire en revient, le maître des maîtres !...

A ces mots, Weber leva les yeux au ciel; puis, comme s'il eût voulu rester sous cette impression religieuse, il tendit affectueusement la main à son visiteur, qui, rentré chez lui, nota l'entretien, lequel fut d'ailleurs suivi de plusieurs autres. Weber aimait beaucoup à causer de son art avec ses amis; la familiarité du dialogue surtout le charmait. Il se plaisait alors à développer ses idées, à dire le comment et le pourquoi des choses dans une sorte de demi-confidence qu'on pouvait trahir sans crainte de le chagriner. Tous les Goethe, quoi qu'on en puisse dire,

ont un faible pour les Eckermann. N'abusons pas cependant de la parole de l'artiste. Ce que nous en avons cité suffit pour nous montrer le philosophe, le penseur. Je renvoie ceux qui seraient tentés de s'édifier plus amplement sur ce sujet au manuscrit original d'*Obéron,* dont la dernière page, tracée et parafée de la main d'un mourant, porte cette mystique signature : « Terminé en présence de Dieu ! (*im Beisein Gottes*). » Weber était catholique. A l'école de l'abbé Vogler, le matin, avant la leçon, il servait la messe du maître. Ame croyante, esprit méditatif traversé d'illuminisme, grande nature d'artiste moderne avec des haines vigoureuses et des soubresauts humoristiques ! Jadis, en feuilletant ses papiers d'écrivain, un morceau, un éclair nous jaillit aux yeux. C'était l'âge des vers, nous en fîmes le sujet d'un poème [1], nous pensons aujourd'hui qu'il vaut mieux simplement traduire.

C'est du Weber et c'est Weber, qu'on en juge.

« Palsambleu ! s'écria ce diable d'enthousiaste, tout professeur et docteur que vous êtes, mon cher, on vous en apprendra de belles. Vous imaginez-vous par hasard qu'en ce bienheureux âge de lumière où la révélation est dans l'air, un musicien s'en ira de gaieté de cœur comprimer le torrent de ses idées ? Et le génie, l'inspiration, les forces spontanées, titaniques, s'il vous plaît, alors que deviendront-elles ? Style, clarté, mesure, conséquence, laissons cela aux perruques du temps jadis. C'était bon, cette gamme, pour vos Gluck, vos Hændel, vos Mozart. Je ne connais, moi, que la passion, et je dis à tous ces radoteurs :

1. *Le Songe de Weber*, qu'on trouvera à l'Appendice.

« Allez au diable ! La règle ! Qu'est-ce que la règle ? » La règle enchaîne ma liberté, tue mon génie ! »

Weber, qui, travaillant depuis le matin, s'était endormi de fatigue, se réveilla à ces paroles. Dieu soit loué ! il n'a fait là qu'un mauvais rêve. L'incident qui met fin à ce cauchemar est surtout d'une invention charmante ; on dirait un discours de Puck ou d'Ariel.

« Tout à coup, à la guitare suspendue au mur derrière moi, une corde se cassa bruyamment, et je m'éveillai, transi d'épouvante, juste au moment où j'allais devenir un grand compositeur dans le goût du jour, ou, si vous l'aimez mieux, un maître fou ! »

Et voilà que, par un court verset en actions de grâces à la guitare, se termine cette jolie légende dont le sens esthétique profond, la moralité, se dérobe sous le tissu léger, irisé de la fantaisie. Vous croiriez presque lire du Novalis.

« Grâces te soient rendues pour avoir ainsi veillé sur moi, guitare ma mie, humble et douce accompagnatrice du chant ! »

« Je repris aussitôt mon travail à peine achevé, je le parcourus à la hâte ; puis, m'étant assuré que rien, absolument rien, dans ces pages de ma composition, ne relevait des affreux principes de mon iconoclaste, je respirai, et, la joie au cœur, j'allai entendre *Don Juan.* »

HÉROLD [1]

« Ce que je suis, ce que je sais, a écrit un poète allemand, M. Geibel, je le dois à l'Allemagne raisonnante ; mais, pour le secret de la forme, c'est le Sud qui me l'a révélé. » Égale chose peut se dire d'Hérold ; lui de même, génie rêveur et passionné, talent pétri de compréhension mâle et de sensibilité féminine, procède du Nord et du Midi. Mozart et Weber l'ont formé, mais Rossini l'attire, le débauche. Il y a dans *le Pré aux Clercs* et dans *Zampa* des passages qui trahissent l'imitation à outrance d'un génie auquel on s'est livré corps et âme, et dont on caresse jusqu'aux défauts ; puis, par contre, le troisième acte du *Pré aux Clercs*, l'admirable duo du troisième acte de *Zampa*, viennent tout à coup vous montrer ce qu'une insolation pareille peut vraiment produire de fécond chez un artiste prédestiné. Un autre ouvrage du répertoire courant sur lequel cette irradiation rossinienne semble se répandre d'égale façon, c'est le *Fra Diavolo* d'Auber. Quel entrain, quelle verve,

1. 1er août 1865.

quelle éclosion instantanée de motifs sous vos pas, quelle surabondance d'idées, tout cela néanmoins marqué du caractère individuel, et conservant à travers l'influence régnante le signe particulier d'un talent qui, pour vivre, n'a besoin de personne ! Pour la richesse de la veine mélodique, l'heureuse étoile qui *dansait au firmament* à l'heure de sa naissance, ce *Fra Diavolo* occuperait, à mon gré, dans l'œuvre de l'auteur de *la Muette* la place que tient *le Barbier* dans l'œuvre de Rossini; mais où n'irait-on pas avec de pareilles analogies ! C'est le tort ou le privilège, comme on voudra, de ce répertoire charmant, varié à l'infini, d'appeler la comparaison, de faire chaque jour renaître la querelle des anciens et des nouveaux. Tâchons de ne renier ni les uns ni les autres. C'est aussi une manière d'instruire son temps que de maintenir le glorieux passé, et cet enseignement-là, bien loin de nuire aux intérêts de l'Opéra-Comique, lui a toujours, au contraire, assez profité pour qu'il n'y déroge. Laissons les esprits chagrins maugréer, et, s'il les fâche de voir les anciens continuer à garder le pas, qu'ils se consolent en lisant madame de Sévigné. « Hier, M. de Chevreuse, à l'ordre de Saint-Michel, passa devant M. de la Rochefoucauld. Ce dernier lui dit : « Monsieur, vous passez devant moi, vous ne le » devez pas. » M. de Chevreuse lui répondit : « Mon» sieur, je le dois, car je suis duc de Luynes ! — Ah ! » monsieur, par ce côté-là, vous avez raison ! » Les ducs de Luynes ici, c'est Boïeldieu, Hérold, Halévy, Auber : ils ont fait *la Dame blanche, Zampa, l'Éclair, Fra Diavolo,* et, par ce côté-là, ils ont raison.

I

Combien de fois n'a-t-on pas reproché à la musique dramatique française son réalisme frivolement spirituel, son ingéniosité mesquine et son terre-à-terre ! Grétry, Jean-Jacques Rousseau (le Jean-Jacques du *Devin de village*), Philidor, Gaveaux, Monsigny, Dalayrac, semblaient nés tout exprès pour servir à l'argumentation d'un Schlegel, qui, de l'autre côté du Rhin, s'escrimant contre nos tragédies classiques et nos opéras à ariettes, concluait que l'art français ne saurait jamais être, quoi qu'il fît, qu'un art essentiellement prosaïque et bourgeois. « Il faut les voir, ces Français, épousseter leurs vieilles nippes, les remettre à neuf, applaudissant aux plus niaises inventions d'un genre qu'ils appellent national ; car c'est un des traits distinctifs de leur caractère, et surtout remarquable dans l'histoire de leur théâtre, que ces gens, d'ordinaire si prompts à répudier arbitrairement les meilleurs ouvrages étrangers, ne cessent de se passionner pour le médiocre et le mauvais, pourvu qu'ils aient affaire à de la marchandise française ! » Il est vrai qu'à cette époque de son histoire musicale la France ne pratiquait pas encore l'exportation sur une bien grande échelle ; mais quel changement, quelle évolution dans les cinquante années qui allaient suivre ! Quelle réponse aux dédaigneuses attaques des Schlegel, des Spohr et des Weber que cette intronisation de l'opéra français venant prendre la place de l'opéra italien sur toutes les scènes de l'Allemagne ! Et, pour que cette pointe d'ironie

mêlée partout aux choses de ce monde se retrouve, c'est la vieille comédie à ariettes, sur laquelle a passé le souffle du romantisme moderne, qui se charge d'accomplir ce beau rêve !

Boïeldieu, dans cette importation du genre, joue un rôle considérable. *Jean de Paris* au lendemain de la chute de l'Empire, plus tard et surtout *la Dame blanche,* sont évidemment les produits d'une période nouvelle, d'un art qui, même de loin, cherche à se rattacher au mouvement des esprits. On en finit avec la comédie à couplets ; la forme du vaudeville étendu, illustré, ne convient plus aux besoins du moment. On avait *Joseph* et *Stratonice,* c'est-à-dire quelque chose comme l'opéra sérieux; on avait *le Prisonnier, une Folie, Maison à vendre, le Déserteur,* c'est-à-dire la petite comédie ornée de musique : on n'avait pas encore l'opéra-comique moderne. A la chansonnette, expression prosaïque et bourgeoise de l'esprit français, succède avec Boïeldieu la romance, écho plus relevé de notre histoire, souvenir chevaleresque des croisades, aimable et charmant héritage des temps de galanterie, de courtoisie et de *gay sçavoir*. Romance et romantisme, deux mots de pareille origine, et qui pour un musicien de cette époque pouvaient bien signifier même chose ! De cet accouplement naquit le *troubadourisme,* et, s'il y a du Walter Scott, et beaucoup, dans *la Dame blanche* de Boïeldieu, on peut sans crainte avancer que la littérature de la fin de l'Empire a quelque peu déteint sur la musique de *Jean de Paris*.

Un homme qu'on me paraît trop oublier aujourd'hui avait cependant précédé Boïeldieu dans ce pays du sentimental et du conte de fées : je veux parler

de Nicolo Isouard, l'auteur de *Cendrillon* et de *Joconde*. C'était un Italien de Malte, un élève du Napolitain Guglielmi. Plume coulante, imagination de premier mouvement, la veine généreuse de l'*opera buffa* circule dans son œuvre et la colore, les idées lui viennent sans qu'il les cherche, et comme elles lui viennent il les écrit. De là son naturel, son charme, l'agrément exquis de certaines mélodies de *Joconde;* de là aussi ces défaillances de style, cet effacement de la personnalité. On s'étonne qu'avec un bagage aussi distingué que le sien un artiste puisse occuper si peu de place dans la discussion. Weber remarque ingénieusement qu'en Allemagne, où ses ouvrages sont des plus goûtés, son nom n'a jamais eu la moindre notoriété. En France, cette obscurité relative est la même. A quoi tient-elle? Peut-être à plus d'une raison. Il y a de ces noms confus et maladroits qui semblent prédestinés à l'oubli. L'auteur de *Joconde* eut cette malechance. Les uns l'appelaient Isouard, les autres Nicolo, quelques-uns Nicolo-Isouard, ou bien encore Nicolo de Malte. Impossible, à moins d'avoir étudié ses biographes, de s'orienter à travers ce dédale. Et, d'ailleurs, qu'importe ici le nom? Facile, élégante, toute française, cette musique n'est originale que dans l'espèce, et peut parfaitement se passer de l'estampille extérieure d'un nom que son sens intime ne trahit pas. L'originalité, je le répète, appartient à l'espèce; comparé à des Italiens, à des Allemands, Nicolo a sa physionomie propre, son air particulier, qui se dissipent dès l'instant que vous l'envisagez parmi le groupe de famille.

Autant j'en dirai de Boïeldieu, bien autrement fort et musicien que l'élève de Guglielmi, et auquel Cherubini avait enseigné l'art de faire difficilement de la

musique facile. Quoi qu'il en soit, ces éléments nouveaux que réclamait le goût du public, cette intensité de vie et d'expression dramatiques, cette couleur moitié historique et moitié légendaire, sorte de compromis entre la chronique et le conte bleu, après avoir passé de *Richard Cœur-de-lion* à *Cendrillon*, de *Cendrillon* à *Jean de Paris*, trouvèrent dans *la Dame blanche* leur terme le plus complet.

Le romantisme avait décidément pris pied à l'Opéra-Comique. Pour la première fois, on assistait à la représentation d'une chronique étrangère traitée musicalement selon des conditions de vérité locale, de caractère, le motif national ne se contentant plus de figurer en manière de hors-d'œuvre à côté des airs et des duos, mais employé comme ressort dramatique, et partout, jusque dans la contexture du *finale*, mêlé à la vie infuse de l'œuvre. Ce n'est plus ni l'opéra de Grétry, de Méhul, de Cherubini, ni l'opérette à conversation de Monsigny, de Dalayrac, de Della-Maria. Auber, Hérold, peuvent naître, pour en remontrer à leur tour à leur maître et faire pâlir Boïeldieu, lequel, au scintillement pailleté de ces astres du néo-romantisme, finira par nous sembler bien maigre et bien classiquement incolore. Voilà comment nous sommes en France. A force de nous entendre dire que nous n'étions en musique et ne serions jamais que des raisonneurs, le goût du romantisme nous a pris, et, l'émulation aidant, nous sommes devenus plus romantiques que les Allemands ; car, s'ils ont Weber et son *Freischütz*, nous avons, nous, *la Dame blanche*, *Fra Diavolo* et *Zampa*.

II

Les débuts d'Hérold furent ceux de tout le monde. Il naît humble, grandit peu à peu, et, par le Conservatoire et le prix de Rome, fait son petit chemin. Rien qui, dans les commencements, dénote l'homme ayant quelque chose à dire. Il apprend son métier de pianiste chez le vieil Adam, Kreutzer lui donne des leçons de violon, et Méhul le forme à son école ; puis on le voit, en attendant Rossini, emboîter modestement le pas du siècle, trottiner dans l'ornière. Romances, airs variés, il sert au public le plat du jour, compose, à l'occasion du mariage du duc de Berri, un opéra de circonstance en collaboration avec Boïeldieu, qui, toujours bon et gracieux, veut couvrir de l'autorité de son nom ce premier début au théâtre d'un disciple et d'un ami.

Un air fit la fortune de ce *Charles de France*, le fameux air des *chevaliers de la fidélité*, et ce morceau n'était pas d'Hérold. Quelle autre plume l'eût tracé, si ce n'est celle du chantre courtois et féal de *Jean de Paris*, le ménestrel, le troubadour par excellence de cette période où florissaient les pages et les châtelaines, où le poète avait son luth et le musicien sa guitare en sautoir ? Bientôt à ce *Charles de France* succèdent *les Rosières*, *la Clochette*, *le Premier Venu*, *les Troqueurs*, *l'Auteur mort et vivant*, œuvres débiles, productions plus ou moins médiocres d'une muse routinière qui, après avoir un moment, dans *le Muletier*, trouvé l'accent, se hâte, la tête basse et la pâleur du découragement au visage, de reprendre tristement le

chemin de l'oubli. *Lasthénie, le Lapin blanc, Vendôme en Espagne,* quels souvenirs, je le demande, rappellent ces partitions aux gens qui les ont jadis entendues ? Et, si vous les parcourez aujourd'hui, que pèsent les rares parcelles d'or enfouies dans tout ce clinquant ? Le public actuel me paraît, au sujet d'Hérold, s'engager dans une fausse voie lorsqu'il s'imagine avoir à payer à ce maître de si gros arrérages d'admiration. Disons la vérité pure et simple ; aucun tort n'est à réparer envers cette mémoire : Hérold n'a jamais été méconnu, et, si la renommée lui vint tard, c'est qu'il n'a produit ses deux chefs-d'œuvre qu'à la dernière heure.

Avant l'avènement de Rossini, Hérold ne compte pas. Il ne sait lui-même ni ce qu'il veut ni ce qu'il peut, va de Méhul à Boïeldieu, de Nicolo à Catel, et; dans ce commerce avec l'esprit du passé, ne produit le plus souvent que des choses médiocres, nuisant plus qu'elles ne servent à sa fortune. Quelle différence avec Boïeldieu, et, comme dès l'entrée dans la carrière, l'individualité s'accuse davantage chez l'auteur du *Calife de Bagdad!* Lui aussi attend le midi du nouvel astre, mais avec patience, en bel esprit auquel les ressources ne manquent point, et qui, pour tuer le temps, possède en son particulier bien des charmes secrets. Supprimez d'un trait l'influence rossinienne, nous y perdrons certainement *la Dame blanche ;* mais la première période de Boïeldieu restera debout pour témoigner d'un talent plein de grâce, d'expression tendre, d'urbanité toute française, tandis que l'auteur des *Rosières,* de *Lasthénie* et du *Lapin blanc* n'a pas eu, comme l'auteur du *Village voisin*, des *Voitures versées* et du *Chaperon*

rouge, de première manière, et point de Rossini, point de *Zampa* ni de *Pré aux Clercs*, partant point d'Hérold !

III

Marie fut l'éveil de cette intelligence plus cultivée qu'indépendante, et qui se consuma jusqu'à la fin en efforts au-dessus de sa capacité, sinon de sa science. Vers cette même époque, Auber, de sept ans seulement plus âgé qu'Hérold, donnait *le Maçon* et *la Muette*, deux œuvres qui aujourd'hui encore conservent toute leur jeunesse et toute leur fraîcheur, tandis que la partition d'Hérold, vieillie et démodée, produit sur nous l'effet d'un de ces bouquets de mariée qu'on tire en Allemagne de leur globe de verre pour célébrer les noces de la cinquantaine. Ces *crescendo*, ces *cabalettes*, ces cadences, cette éternelle périodicité dans les tours de phrase, tout cela vous a des airs fossiles, délabrés. On se demande ce que nous veulent ces revenants qui flânent dans le vide de cet orchestre. « Passez ! est-on tenté de leur dire; passez, *une Robe légère!* passez, *Batelier, dit Lisette!* passez, tic tac du moulin et mirlitons de la foire ! Les générations auxquelles vous vous adressiez ont disparu, et celles qui leur succèdent ne comprennent plus rien à ce rossinisme vieillot émaillé de chansonnettes à la Monsigny. « La pire des mélodies est celle que chacun retient et fredonne, » s'écriait, en l'an de grâce 1802, l'esthéticien Forkel, biographe passionné du grand Bach, lequel, tout en ayant en soi des mondes de musique, n'inventa jamais que je sache la moindre barcarolle ni le

moindre pont-neuf. Il se peut que le précepte du vieux docteur en tablature semble au premier abord bien renfrogné; mais qu'on pense à toutes les platitudes qui se débitent chaque jour sous ce firman de musique amusante et facile ! « De pareilles niaiseries me feraient presque rechercher Richard Wagner ! » s'écriait à nos côtés, pendant une représentation de *Marie,* un spirituel écrivain très connu par son dilettantisme humoristique. Cela s'appelle procéder par médications énergiques. Quoi qu'il en soit, l'ennui poussé à l'excès a parfois de ces réactions endiablées, et je comprends qu'on s'adresse au loup pour en finir avec ces fâcheux bêlements de moutons de Panurge.

Et cette pièce que j'allais oublier, ce tableau de mœurs inimaginable : des officiers en bottes molles et la bouche en cœur qui roucoulent des tyroliennes et *soupirent* la romance, comme c'était l'usage au fameux régiment du colonel Elleviou, un vieux général ganache qui ne se lasse pas de raconter à son ancien fourrier le fabliau de ses amours avec la baronne, le meunier dadais et pantin, la jolie meunière qui veut *savoir le secret,* l'amante éplorée d'Adolphe qui retrouve sa mère au dénouement! On vous dit : « Tout cela dans son époque a paru charmant, et vous avez mauvaise grâce à ne vous point amuser de choses cent fois applaudies par un public qui vous valait bien ! » Mais les modes de 1826 aussi paraissaient charmantes, pleines d'élégance et de goût. Qu'on nous rende donc les manches à gigot, les coiffures en coque, les pantalons à chaînettes, les carricks et les bolivars, qu'on nous rende l'ancien Feydeau et son public de petites-maîtresses et de mirliflors, le seul public doué des grâces nécessaires pour écouter avec un sérieux convenable

cette musique en style de pendule et ce langage où les paysannes qui se marient *marchent à l'autel,* où, quand une villageoise aime un jeune officier, *elle porte le trouble et le désespoir dans la maison de ses bienfaiteurs,* et où les fleurs sont *l'emblème d'un amour vertueux, qui va, cette nuit même, couronner tous vos vœux.*

Rien ne juge un ouvrage comme ces reprises. Il y a tel opéra de complexion mâle et robuste dont la mode de son temps n'a su que faire, et qui, après un sommeil d'un demi-siècle, va renaître à l'état de chef-d'œuvre. Prenez par exemple la *Médée* de Cherubini, que cette vaillante Tietjens évoquait dernièrement à Londres au milieu de l'étonnement et de l'admiration d'une génération nouvelle. De même de la partition d'*Ali-Baba,* qu'en 1833 cet octogénaire convaincu, cet austère génie de tant de verve et de puissance, vit tomber à l'Opéra entre *le Comte Ory* de Rossini et *le Philtre* d'Auber, et qui, sous la poussière des archives, conserve inaltérés ses trésors de jeunesse et de beauté : tout le contraire de ces productions de fabrique ordinaire, de ces articles de haute fantaisie auxquels le succès assigne une date ! A ces choses-là il faudrait se garder de jamais toucher; car, au moindre choc avec l'opinion, elles s'écroulent vermoulues. De ce que quelques bribes mélodiques avaient survécu dans la mémoire des uns et des autres, on en conclut à l'utilité d'une complète remise au théâtre, et la lumière de la rampe donne à toutes ces grâces du passé un air de vétusté qui vous attriste. Mieux leur valait cent fois la pénombre du souvenir. Je citerais çà et là diverses phrases qui généralement passent pour des inspirations délicieuses, et dont le sentiment

n'est en somme qu'afféterie pure, — *Une robe légère,* par exemple, cantilène que Chollet, à ce qu'on raconte, débitait avec une fraîcheur de voix, une suavité vraiment idéales, et qui sans nul doute a dû emprunter beaucoup de sa réputation au maniérisme du virtuose de 1826. Chollet, pour qui cette musique fut écrite, avait un de ces organes excentriques qui peuvent faire dans le moment la fortune d'un ouvrage, mais qui trop souvent en rendent par la suite l'exécution impossible. Ces ténors qui donnent le *si* grave, ces barytons qui ténorisent, sont à coup sûr des objets d'art d'un haut intérêt ; mais le musicien trop curieux qui s'y laisse prendre risque bien souvent plus tard d'avoir à payer cher sa fantaisie. Martin et Chollet ont ainsi emporté avec eux tout un répertoire. Néanmoins cette partition de *Marie*, incolore et froide, contient un morceau de maître, le sextuor du troisième acte. Rien de plus simple, de mieux trouvé que le parlage des voix sur cette mélodie d'accompagnement à la fois vive et tendre, et qui s'est déjà délicieusement produite dans l'ouverture. Auber a repris cet effet dans le charmant quintette des *Diamants de la Couronne*, où la phrase mélodique, également proposée d'abord par l'ouverture, revient également pour soutenir et commenter les entrées et le dialogue des personnages, on connaît avec quelle délicatesse de touche, quel art exquis, surfin ! Cela n'ôte rien au mérite du sextuor de *Marie,* page musicale d'un modèle parfait, et qui pour la première fois vous montre l'artiste auquel instinctivement vous pensez quand on nomme Hérold.

IV

Cet artiste, c'est l'auteur de *Zampa* et du *Pré aux Clercs*. En écrivant, il s'était formé, mais avec quelle lenteur, quelle peine ! Cette aptitude qu'il avait pour la science, ce grand sens de l'école qu'il tenait de Méhul, au lieu de tourner à son profit, lui nuisirent longtemps devant le public. Comment se recueillir ? Il fallait travailler pour vivre, se dépenser au jour le jour. Donizetti, génie également imitateur, et qui, par maint côté, rappelle Hérold, eut aussi dans sa première période à payer tribut aux nécessités de l'existence. Qui dit pauvreté dit dépendance, impossibilité pour un artiste de rompre en visière au mauvais goût régnant, de braver la mode.

Avec *Zampa*, Hérold trouvait sa vraie note. Vous saisissez là tout entier ce Français d'origine allemande, et que le rossinisme affole. De la déclamation bien entendue, du caractère comme chez Méhul, de la terreur comme chez Weber, la périodicité, l'entrain, le *brio*, la poudre d'or et le clinquant comme chez l'auteur de *la Cenerentola* et d'*Aureliano in Palmira !* N'allons pas croire cependant qu'Hérold disparaisse dans la tourmente. La main qui rassemble et coordonne tous ces éléments est une main de maître. Le finale du premier acte a des parties d'un ordre supérieur, et le duo de Zampa et de Camille au troisième vaut les meilleures choses pour le mouvement passionné de la mélodie. Le côté critique de cet ouvrage, d'ailleurs si remarquable, c'est, comme presque toujours chez Hérold, la confusion des styles. La phrase austère et sobre de

Joseph y coudoie l'air de bravoure italien, l'obsédante chansonnette y disperse de son chant de coq importun tous ces fantômes à peine évoqués du monde surnaturel. Mozart, Méhul, Weber, Rossini, Auber, combien ne sont-ils pas, ceux qui ont aidé à l'hybride formation de ce charmant et superbe monstre ! Vous retrouvez dans *Zampa* l'écho de toutes les inspirations, de toutes les grandes voix du moment. Sous la mobile surface de cet orchestre plein de pressentiments et de mystères, vous distinguez Weber; ces duos, ces finales colorés à la vénitienne, conçus, menés avec la vigoureuse autorité des maîtres, vous parlent de Rossini, tandis que deçà et delà les menus détails, la grâce, l'esprit, la note brillante, le trait vif et piquant, circulant comme un essaim d'abeilles familières, bourdonnent à vos oreilles les noms de Boïeldieu et d'Auber. A chaque instant, on regrette que l'homme capable de reproduire l'art des autres avec cette intensité de réflexion, cette suprême habileté de touche, qu'un si rare talent ne sache point davantage prendre parti pour lui-même. C'est qu'Hérold, disons-le, n'a pas de personnalité ; l'invention immédiate lui fait défaut; son opéra-comique, plus grand que celui d'Auber, n'est qu'une réduction du grand opéra. Ces démons que son romantisme ironique appelle en se jouant, Auber a trop d'esprit pour les prendre au sérieux; il les persifle, s'en amuse. Hérold, au contraire, croit très dévotement aux spectres qu'il déchaîne ; mais, comme après tout son surnaturel n'est qu'une fantasmagorie d'opéra-comique, nulle épouvante à la longue ne s'en dégage, et l'idéal poursuivi des Mozart, des Weber, des Meyerbeer, n'est pas atteint. Dans le *libretto*, même amalgame, même

désaccord. Tandis que Méhul, Auber, Weber et Rossini vous regardent par les trous de cette musique, vous vous prenez à penser aux poèmes de *Don Juan,* de *Faust,* à la pièce de *Fra Diavolo;* à défaut des caractères typiques, des passions motrices, vous avez les masques et les scènes.

Zampa, lors de sa première apparition à Ventadour, n'eut point le succès qu'on raconte. Plus de bruit que d'argent, telle fut la moralité de cette comédie. En France et ailleurs, le renom d'Hérold s'en accrut, mais sa fortune y gagna peu. L'heure ne devait sonner que plus tard où cette musique, honorablement accueillie d'abord, deviendrait pour le public parisien un objet d'attraction. Il y a des musiciens qui ne réussissent que vivants, d'autres ne voient que de chez Pluton leur astre se lever sur cette terre, qu'ils ont en vain pendant un quart de siècle essayé d'émouvoir de leurs chants, et qui n'a voulu que leurs larmes. Halévy mort, c'est à qui l'oubliera. De ses nombreuses partitions, à peine si quelques amis savent encore les titres. Au répertoire de l'Opéra, *la Juive*, tant bien que mal, subsiste, mais de *Guido et Ginevra*, de *Charles VI,* du *Juif errant,* de *la Magicienne,* plus une seule note. Il laisse une partition de *Noé;* qui s'en occupe? Essayez un peu d'en aller parler aux gens que cela regarde, et ces gens-là vous répondront comme Louis XIV : « Otez-moi ce magot de devant les yeux! » En revanche, d'Hérold aujourd'hui tout nous est bon. Si la vie parfois lui fut ingrate, la mort affecte à son égard des cajoleries sans pareilles. On a repris *les Rosières, le Muletier;* on reprend *Marie.* Ne fut-il pas question un moment de transporter à l'Opéra *l'Illusion,* petit acte de la plus inoffensive médiocrité? Et *la*

Clochette, dont nous ne parlons pas, et qui, elle aussi, voudrait avoir son tour, et s'écrie par la voix de son génie: « Me voilà! » Et *le Lapin blanc,* et *Emmeline,* et *la Médecine sans Médecin,* et *Charles de France!*

Hérold eut cette chance particulière, que sa mort hâtive, pour lui déjà si féconde en bienfaits, ouvre encore aux conjectures de ses admirateurs des perspectives innombrables. « Que n'eût-il point fait s'il eût vécu! » c'est ce qu'on ne se lassait pas de dire aux beaux jours de la découverte d'André Chénier, quand Sainte-Beuve se montait la tête pour ce *continuateur* d'Homère et de Théocrite. Hérold, en attendant, végétait, soucieux, maladif, usant à des travaux d'employé les restes d'une ardeur qui pourtant ne devait pas s'éteindre sans avoir jeté un dernier éclat. Le poème de *Zampa*, dramatique si l'on veut par endroits, mais d'une insupportable boursouflure, décousu, ennuyeux surtout, passait généralement pour avoir compromis le succès de la musique. La sensibilité, le naturel, étaient, disait-on, les vraies qualités du talent d'Hérold ; il fallait y revenir, laisser là les orgues, le pathos, faire de l'opéra-comique. Entre librettiste et musicien, les affinités sont souvent plus vives qu'on ne pense. Hérold croyait avoir trouvé son Sedaine dans Planard, l'auteur de *Marie,* un moment abandonné pour M. Mélesville, l'auteur de *Zampa*. Il se reprocha son infidélité, refit ménage, et de cette nouvelle rencontre de deux esprits qui se convenaient naquit *le Pré aux Clercs.*

V

Ce fut le chant du cygne : déjà le mal qui devait

l'emporter le travaillait. Il mit dans cette partition toute sa vie, toute son âme : on croirait voir Weber écrivant *Obéron*. Même découragement, même souffrance physique, presque les mêmes traits. Contemplez son buste au foyer de l'Opéra-Comique. Ce visage en lame de couteau, ces pommettes fiévreuses, ces lèvres minces que tourmente un sourire inquiet, ombrageux, ce nez long décidant à lui seul de l'expression de la physionomie, comme chez les musiciens le cas se remarque, — on ne se représenterait pas autrement Weber. Chez l'auteur d'*Obéron*, les lignes pourtant s'affirment davantage, le front est moins fuyant, la volonté plus accentuée.

De cette indécision trop caractéristique, *le Pré aux Clercs,* son chef-d'œuvre, porte aussi l'empreinte : le rossinisme invétéré reparaît incessamment. Dans l'ouverture, dans le joli duo des *rendez-vous*, partout ces routinières formules vous obsèdent. Il n'y a pas jusqu'à ce charmant trio du second acte, si bien engagé, si bien en scène, que ne gâte à plaisir une de ces phrases vides qui, par leur banale périodicité, le tour usé de leurs rentrées, vous rappellent la strette typique du duo de *Ricciardo e Zoraïde;* mais ce que cette fois on ne saurait contester, c'est la grâce exquise du sentiment, la vérité de l'expression mélodique. Entente parfaite de la situation, largeur et distinction de style, des rythmes variés, des motifs à profusion, avec cela de la verve, de la couleur, de la passion, de la mélancolie surtout! Il se peut qu'avec les raffinements du goût moderne certaines idées critiques réagissent sur la nature de nos sensations au point de modifier l'impression que produit sur nous telle ou telle musique selon les souvenirs qui s'y rattachent.

Toujours est-il que vous sentez vibrer dans *le Pré aux Clercs* comme dans *les Puritains,* comme dans *la Favorite,* une corde émue et douloureuse qui, chez Hérold, Bellini et Donizetti, n'existe pas ailleurs, ou du moins ne s'était point trahie avec cette poignante intensité. Le rôle d'Isabelle a de ces sanglots, de ces voix du cœur qu'on n'entend pas sans tressaillir : partition de cape et d'épée d'où s'exhale une élégiaque langueur, musique chatoyante, amoureuse et romanesque, où la note pathétique soupire et pleure, et qui semble emprunter à la souffrance, au pressentiment, à la mort, cette unité de composition absente des autres œuvres d'Hérold!

Tristes et funèbres circonstances en effet que celles où cet opéra du *Pré aux Clercs* vit le jour. Au travail de l'enfantement avaient succédé les énervantes fatigues de la mise en scène ; à suivre les répétitions, ses dernières forces s'étaient usées. Le succès venait de se déclarer, brillant, incontesté, promettant cette fois gloire et fortune ; tout à coup l'actrice qui jouait Isabelle tombe malade : personne à l'Opéra-Comique pour la remplacer. Voir le théâtre suspendre les représentations, s'arrêter en pleines recettes, quelle perspective pour un auteur après tant de fatigues essuyées, d'épreuves et d'angoisses surmontées ! M. Véron dirigeait alors l'Opéra. Avec cette courtoisie qui fut la marque distinctive de son administration, il s'empressa de parer au désastre. Madame Dorus, sa pensionnaire, en quelques jours apprit le rôle et le joua de manière à prouver au public ce que du reste le passage de madame Damoreau à Favart démontra par la suite d'une façon encore plus éclatante, à savoir qu'on peut être une excellente cantatrice de grand opéra et s'entendre également aux

familiers agréments du dialogue parlé ; mais le pauvre Hérold devait succomber à cette nouvelle secousse. Tant de courses à travers Paris, de démarches réitérées, précipitèrent sa fin, et, comme Mozart, c'est de son lit de mort qu'il entendit le bruit de son triomphe.

Le succès s'était fait trop attendre, la récompense venait passé l'heure, et cependant on peut dire que cette mort en pleine lumière donne à la physionomie d'Hérold un intérêt de plus. Tant d'autres profitent de ce qu'ils n'ont pas mérité, tant de piètres hannetons se traînent indéfiniment sur toutes les roses de la vie, qu'il y aura toujours au cœur et dans l'imagination des hommes des trésors de sympathie rémunératrice pour les grands artistes qui ont souffert et sont morts jeunes. Géricault, Hérold, Musset, la France a là trois noms qu'on ne peut plus désormais surfaire, justement à cause de cette mélancolique et douce pitié qu'ils inspirent. L'auteur de *Zampa* et du *Pré aux Clercs,* lorsqu'il quitta ce monde, avait dit tout ce qu'il avait à dire, et cinq ou six partitions de plus qu'il eût écrites ne lui donneraient certes point aujourd'hui en admiration l'équivalent de cette poétique auréole dont s'éclaire sa mémoire. Quand Auber, avec cet esprit de louange distributive et d'effacement protecteur particulier aux grands seigneurs de tout ordre, répétait si volontiers en parlant d'Hérold : « Il a la qualité ; moi, je n'ai que la quantité », Auber savait mieux que personne que cette petite flatterie envers un confrère mort et enterré depuis trente ans n'ôte rien à la supériorité musicale absolue de l'homme qui a fait *la Muette, Fra Diavolo* et *le Domino noir,* mais il répondait très spirituellement au sentiment du public touchant Hérold, à la légende.

N'est pas qui veut un martyr de la sorte. J'en sais des mieux pourvus, des plus gâtés, qu'un pareil destin tenterait, à la condition cependant que la vraie douleur serait écartée et qu'on s'en tiendrait aux simagrées. Amuser les salons, jouer la distraction, l'égarement du génie, triste métier qui réussit d'abord comme tous les charlatanismes, mais dont la piperie n'aura jamais qu'un temps. La vraie souffrance cherche l'ombre, le grand artiste endolori ne se fait un tremplin ni de son découragement ni de sa science. Hérold possédait un immense fonds d'érudition ; certains ballets de lui sont des répertoires de connaissances musicales. Avec ce qu'il a mis d'élégance, de distinction, de style dans *la Somnambule, la Belle au bois dormant,* à reproduire, varier et festonner les motifs des maîtres, plus d'un bel esprit d'aujourd'hui, au piano, ferait sa fortune. C'était un musicien dans toute la force du terme qu'emploie Rossini quand il veut caractériser son homme. Ce mot, en effet, dit beaucoup. L'idéal que cherchait Hérold, que son œuvre laisse entrevoir, sans doute il ne l'a pas atteint ; mais, lorsqu'un artiste a consumé sa vie entière dans ce travail, dans cette lutte, lorsque cet artiste a écrit *Zampa*, *le Pré aux Clercs*, de bonne foi faut-il venir parler de son impuissance ? La postérité, qui déjà pour Hérold a commencé, ne s'y trompe pas ; l'empressement du public, même un peu exagéré, n'est en somme que justice, et, dans une équitable répartition des choses, ce qu'il a souffert doit être mis au compte de ce qu'il a produit.

F. HALÉVY [1]

I

Pendant plus d'un demi-siècle, — de 1823, époque de l'arrivée de Rossini à Paris, à 1871, l'année où meurt Auber, — trois maîtres ont presque exclusivement occupé notre première scène musicale. A ce triumvirat prolongé de Rossini, de Meyerbeer et d'Auber, à ce règne qui vit disparaître tant de jeunes héros, les Hérold, les Bellini, les Donizetti, un seul homme a pris part avec suite et non sans gloire : Halévy. Dans l'histoire de l'opéra contemporain, la première représentation de *la Juive* marque une date comme *la Muette, Guillaume Tell* et *Robert le Diable.* Génie indépendant, créateur, Halévy ne l'était point sans doute, mais il avait le goût, l'expression et le nerf dramatique. Formé aux leçons de Cherubini, dont il resta jusqu'à la fin l'élève préféré, il tenait du grand Florentin le sens du bien dire et des proportions caractéristiques de l'opéra moderne ; en outre, son in-

1. Reprise de *la Reine de Chypre* à l'Opéra, août 1877.

stinct essentiellement éclectique le portait à profiter de tous les éléments de culture à sa disposition, et l'on sait si l'atmosphère ambiante en était saturée à cette période.

L'influence de Rossini, de Weber et de Meyerbeer flottait alors invisible dans l'air comme cette poussière d'étamines qu'on respire au printemps, et l'auteur de *la Juive* s'en imprégnait involontairement; de même qu'aujourd'hui M. Gounod, talent également poreux, absorbe Schumann, Wagner et Verdi. Très ouvert aux choses de l'intelligence, plein de clartés et d'aptitudes, Halévy appartenait à cette classe d'esprits de plus en plus abondante de nos temps, musiciens qui pourraient être des géologues ou des mathématiciens, poètes qui n'eussent pas moins bien tourné en s'appliquant à la jurisprudence. M. Cousin, son collègue à l'Institut, quand il vous parlait d'Halévy, ne célébrait jamais en lui que le discoureur éloquent et le parfait lettré. Singulière manière, on l'avouera, de recommander aux gens un musicien que de le leur proposer comme un modèle de bon sens philosophique ; mais M. Cousin ne se piquait pas de compétence musicale, et, sans connaître une note d'Halévy, il le louait et le *voulait* de l'Académie pour ses notices, lesquelles en effet étaient souvent morceaux de choix.

Au temps de Haydn, de Mozart, la simple vocation suffisait; un musicien se contentait de composer de la musique et de livrer au public ses compositions sans belles phrases ni commentaires. C'est par Weber et par Schumann, deux atrabilaires et même au besoin deux grands envieux des qualités d'autrui, que s'est introduit ce beau système de s'injurier et de se diffa-

mer entre confrères sous couleur de littérature et d'esthétique. On connaît les ignobles pamphlets que l'auteur du *Freischütz* ne rougissait pas de libeller contre « le polisson coupable d'avoir écrit *Tancredi* », et tout le monde a pu lire naguère le jugement très authentique porté par Schumann sur *les Huguenots* de Meyerbeer.

« Je ne saurais dire l'aversion que m'inspire cette œuvre dans son ensemble. J'avais toutes les peines du monde à vaincre ma répugnance, j'étais fou de rage et de colère. Après plusieurs auditions, je trouvai *çà et là quelques pages excusables* qui méritaient d'être jugées moins sévèrement ; mais mon opinion finale resta la même et je ne cesserai de le répéter, à ceux qui osent comparer même de très loin *les Huguenots* à *Fidelio* ou à d'autres œuvres de cette trempe, qu'ils n'entendent rien à la musique, rien, rien, rien ! »

Pour ce qui regarde le choral de Luther intercalé dans la partition, il déclare que, si un écolier lui apportait un pareil contre-point, il en serait, lui Schumann, très médiocrement satisfait.

« Ce qu'il y a de trivialité voulue et de platitude complaisante dans ce morceau frappe le public le plus grossier. On s'extasie sur *la Bénédiction des poignards*. J'accorde qu'il y a là beaucoup de force dramatique, quelques mouvements frappants et ingénieux ; mais, si l'on analyse la mélodie au point de vue musical, qu'est-ce autre chose qu'une *Marseillaise* réussie, et parce qu'il produit un certain bruit avec une douzaine de trombones, de trompettes et d'ophycléides et cent voix chantant à l'unisson, est-ce une raison pour nous faire crier au miracle ? Quelques morceaux bien ve-

nus, des tendances plus nobles qui se manifestent çà et là vous désarment de temps en temps : mais que vaut tout cela lorsqu'on réfléchit à la platitude, à l'immoralité de cet ensemble à la fois grimaçant et antimusical ! En vérité, et le ciel en soit béni, nous avons vidé la coupe d'amertume et nous sommes allés jusqu'au bout. Les choses ne peuvent désormais tourner plus mal, à moins qu'on ne dresse une potence sur la scène, et le talent de Meyerbeer, torturé, dénaturé par le goût de l'époque, a jeté, je l'espère, son dernier cri d'angoisse. »

Cette triste page, invraisemblable à force d'ineptie, nous la connaissions déjà de longue date, mais jamais nous n'aurions eu le courage de l'exhumer, comme on l'a fait pourtant, du fatras littéraire d'un musicien qui, selon nous, ne devrait être responsable que de sa musique. Et penser que celui qui parle ainsi des *Huguenots* est le même personnage qui, voulant un jour passer de la critique et de la théorie à la pratique, produira au théâtre la plus lamentable des rapsodies ! Robert Schumann n'a écrit qu'un seul opéra : *Geneviève,* représentée trois fois à Leipzig en 1850, et dont les diverses reprises, essayées depuis à Weimar, à Vienne, à Munich, ont partout misérablement échoué en dépit de l'intérêt croissant qui s'attache au compositeur de tant de belles pièces instrumentales.

C'est que tous ces symphonistes, Mendelssohn pas plus que Schumann, et, dans un ordre tout moderne et de beaucoup inférieur, M. Massenet pas plus que M. Saint-Saëns, lorsqu'ils jugent une œuvre dramatique ou qu'ils font eux-mêmes du théâtre, ne songent à se rendre compte des conditions toutes spéciales du

genre. Halévy, qui fut, sa vie entière, comme Auber et comme Meyerbeer, une nature de théâtre, m'amène à traiter la question.

II

Amusez-vous à parcourir la correspondance de Mendelssohn, et vous retrouverez, sous forme d'une lettre écrite de Paris au poète Immermann en 1832, un curieux pendant à l'article de Schumann. Il s'agit cette fois de *Robert le Diable,* et je défie quiconque a le moindre sens du goût et des convenances de ne pas éprouver un certain haut-le-cœur à voir un jeune musicien qui se propose d'aborder le théâtre s'exprimer de ce ton. Mauvais signe, pour un futur compositeur d'opéras, d'afficher de pareils mépris: celui-là fût-il cent fois un symphoniste de génie, ne marquera jamais son passage au théâtre qui se montre incapable de rien découvrir dans des ouvrages tels que *la Muette, les Huguenots* ou *Robert le Diable*, et qui, placé devant des maîtres comme Meyerbeer, Auber ou Verdi, les appelle des « vaudevillistes » et se délecte à leur contester l'une après l'autre toutes les qualités morales et techniques, comme on arrache ses épaulettes et ses galons au militaire qu'on veut dégrader. Et savez-vous à quoi nous conduisent ces belles infatuations pédantesques? Au dilettantisme entre amis, à faire des opéras de cabinet que la coterie proclame des miracles et dont le public ignore jusqu'aux titres, mentionnés seulement dans les catalogues.

Un jour, il y a de cela des années, le petit-neveu de Duni, compositeur dont le buste en marbre figure

au foyer de l'Opéra-Comique, se présente au théâtre pour y réclamer ses entrées. « Vos entrées? lui répond le directeur, qui se trouvait alors par hasard être un homme d'esprit; tout de suite je vous les accorde, à une condition : c'est que vous allez, là, me dire par cœur un motif, un seul de votre arrière-grand-oncle, sans cela, rien de fait ! » Ainsi volontiers agirait-on vis-à-vis de ces ravageurs du domaine public : « Vous prétendez, vous Robert Schumann, que la partition des *Huguenots* n'est qu'un amalgame de vulgarités et de bévues, et vous nous affirmez, vous Félix Mendelssohn-Bartholdy, que *Robert le Diable* est une œuvre à faire pitié : soit, j'admets la justesse et la profondeur de l'assertion, à une condition pourtant : c'est qu'un de ces soirs dans cette foule énorme et décidément incorrigible qui, depuis plus de quarante ans, se passionne pour de semblables avortements, il se trouvera un seul individu en passe d'avoir retenu vingt mesures de *Geneviève* ou de *Cammacho !* Encore sait-on plus ou moins ce que c'est que cette partition de *Geneviève ;* mais *Cammacho !* qui diantre connaît cela ? Et quand un compositeur donne au théâtre sa mesure avec une élucubration de cette espèce, ce compositeur s'appelât-il Mendelssohn, eût-il écrit *Paulus*, *la Grotte de Fingal*, *le Songe d'une nuit d'été* ou les fragments de *Loreley*, ce compositeur a-t-il bonne grâce à venir trancher du pédagogue à l'égard d'un Meyerbeer ou d'un Rossini ? D'où je conclus qu'il faut que les symphonistes laissent la scène aux hommes de théâtre, et surtout qu'ils s'abstiennent de juger les conceptions dramatiques au point de vue d'un idéal absolument opposé. « Celui qui, après une exacte et consciencieuse étude

des *Huguenots,* demeure insensible aux beautés de cette musique et peut en nier la valeur, celui-là, quoi qu'il arrive, ne fera jamais rien au théâtre. » Cette remarque du docteur Hanslick, l'auteur d'un ingénieux traité sur le beau dans la musique, appuierait au besoin ma discussion.

Bon nombre de gens croient se donner des airs de connaisseurs en affectant de mépriser tout ce qui plaît au public : vous les verrez chez Pasdeloup, pendant des heures, se gaudir aux sublimités d'un Raff ou d'un Wagner; mais ils vous parleront avec indifférence de la petite musique des *Huguenots,* et ne manqueront pas, à propos de *la Muette,* de vous citer des bouts de phrase de Schumann appelant Auber « un enfant gâté de la fortune, sans distinction ni émotion, et, quant à l'instrumentation, *un vrai lourdaud* ». Eh bien, il importe que tous les voltigeurs du prétendu grand art et tous les philistins du *wagnérisme* se le disent : ces manières-là n'ont plus cours, même en Allemagne, où le ridicule commence à les entreprendre, et M. Ferdinand Hiller, un classique de vieille roche s'il en fut, vous apprendra, en juste et complète opposition avec cette critique démodée, que tel compositeur tant célébré jadis dans son pays n'est qu'un simple dilettante quand on lui compare un maître comme Auber. « On tombe de son haut à lire, en feuilletant les vieilles gazettes, avec quelle impertinence et quelle dédaigneuse répulsion furent accueillies à leur première apparition en Allemagne les œuvres les plus exquises des Rossini, des Auber, des Bellini, et je me demande s'il ne serait pas pour nous plus honnête et plus habile d'avouer qu'il n'est pas en notre puissance de composer jamais rien qui res-

semble à ces merveilles d'esprit, de verve et de style, ayant nom *le Barbier de Séville*, *le Philtre* et *Fra Diavolo*[1] ! »

Un artiste qui pratique et prend au sérieux son métier sera toujours très gauchement placé pour reviser l'œuvre d'autrui. Produire et faire de la critique sont deux choses fort dissemblables. Que l'artiste qui met toute son âme dans sa profession soit exclusif, qu'il repousse avec violence tout ce qui ne répond point à sa compréhension du beau, rien de plus naturel ; mais la vraie critique a des tendances moins absolues, et c'est une loi pour elle de se soumettre au vieux précepte de Térence. Étant donnée la nature excessivement sensitive de Schumann, il va sans dire qu'on n'en saurait jamais attendre aucun jugement impartial ; disons plus, si Schumann pouvait admirer les grandes beautés des *Huguenots,* il ne serait point Schumann, pas plus que Mendelssohn ne serait Mendelssohn s'il eût goûté *Robert le Diable*. Pourquoi ces fiers champions de la musique instrumentale allemande opineraient-ils différemment, fermés comme ils le sont à toute conception de la mélodie italienne et française, ne possédant aucune idée de l'opéra moderne et ne s'étant jamais doutés de ce que c'est que le théâtre ? Aussi, bien loin de leur reprocher ces critiques acerbes, impitoyables et surtout pitoyables, je voudrais en recommander la lecture, car, si ces pages sur *les Huguenots* et *Robert le Diable* ne nous donnent qu'un Meyerbeer travesti, du moins ont-elles cet avantage de nous mieux faire connaître Schumann et Mendelssohn.

1. Ferdinand Hiller, *Aus dem Tonleben ;* Leipzig.

Quel aimable contraste à ces esprits orageux que l'honnête, souriante et placide figure d'un Halévy ! Celui-là n'était point un fantasque, un exclusif; il savait le fond des choses et ne confondait pas une symphonie avec un opéra. Il est vrai qu'à cette époque le drame lyrique comptait ses plus beaux triomphes, et les œuvres d'un nouveau venu empruntaient à l'ensemble du mouvement une force d'impulsion dont plusieurs se ressentent encore. On a beau théoriser, dogmatiser, c'est un fier élément de vie que la règle, et le travail qui s'appuie sur une tradition a pour lui bien des avantages : la technique, le style, ainsi se forment les écoles; assurément l'école ne fait pas les hommes de génie, mais elle les suscite, les encadre, leur prête force et vitalité. Qu'était-ce en dernière analyse que Fromental Halévy? Un musicien de grand talent, quelqu'un comme qui dirait le Massenet de ce temps-là, le Massenet d'une période puissante, organique. *La Juive,* malgré ses beautés, *la Reine de Chypre,* ne sont point des chefs-d'œuvre, et cependant, après quarante ans, ces partitions plaisent encore et tiennent non pas seulement par ce qu'elles ont en elles de virtuel et de propre à leur auteur, mais par ce que leur a communiqué de couleur et d'action la grande époque qui les vit naître. Laissez dix ans s'amonceler sur *le Roi de Lahore,* et vous m'en direz des nouvelles.

Cette méthode expérimentale si fort à la mode chez nos petits-maîtres symphonistes du moment, aux jours d'Halévy n'existait pas. On avait alors des notions très précises sur la diversité des genres. Un drame était un drame et non une élégie; aussi jamais ne fût venue à l'élève d'un Cherubini l'idée de se sub-

stituer à ses personnages pour nous chanter complaisamment le *romancero* de sa propre existence, ainsi que cela peut s'entendre dans toutes les partitions *subjectives* dont nos scènes lyriques sont maintenant encombrées. Les personnages de *la Juive,* comme ceux de *la Reine de Chypre,* se comportent selon les lois du théâtre ; s'ils n'ont pas ce relief que le génie imprime à certains caractères, Éléazar et Rachel, Catarina Cornaro et le roi Lusignan sont des figures héroïques et se ressentent à la fois et de l'inspiration d'un musicien parfaitement maître de son art et de l'érudition littéraire de ce musicien.

III

Tout spécialiste qu'il passait pour être et qu'il était, Halévy possédait des clartés diverses, et son horizon s'étendait au delà des limites de son art. Il lisait beaucoup, savait à fond les littératures étrangères, et, vers la fin, l'histoire le passionnait. Il ne tiendrait qu'à nous de citer à ce propos des fragments d'une correspondance que nous eûmes ensemble au sujet d'un épisode resté célèbre en Allemagne, et qu'il voulait porter à l'Opéra.

« J'ai lu, je crois, je vois » nous écrivait-il (5 mai 1860), tout épris de la romanesque aventure du comte Philippe de Königsmark et de la princesse de Hanovre, dont nous venions de publier le récit, et il ajoutait dans ce premier tressaillement de la conception : « — Quand voulez-vous que nous causions ? »

Causer, en pareil cas, c'est arrêter un plan, combiner une action, disposer les scènes ; encore ne

suffit-il pas que cette action soit dramatique, les personnages bien mis au point et les scènes artistement conduites, il faut que tout cela s'accorde et se combine au mieux pour l'intérêt musical et la plus grande gloire du compositeur. Halévy là-dessus n'entendait pas raillerie; très bon juge d'ailleurs en sa propre cause, et, comme Meyerbeer, pratique et avisé dans le conseil. Je retrouve, en parcourant ces lettres d'un passé déjà si loin de nous, toute sorte d'observations qui seraient bonnes à noter, de remarques d'un sens critique des plus délicats et proposées du meilleur style. Il avait emporté au Tréport les deux premiers actes et travaillait d'inspiration, dévorant en quelque sorte la besogne :

« Je vous dois mille remerciements pour l'envoi et pour l'heureuse exécution des deux morceaux; l'air de la comtesse de Platen est excellent, et je l'ai fait en le lisant; mais ne vous arrêtez pas, de grâce, et continuez à m'envoyer de la pâture (22 août 1860). »

D'airs en trios et de quatuors en finales, nous marchions ainsi vers la conclusion, si bien que, notre *pensum* achevé, le maître nous en accusait réception en ces termes, assurément faits pour nous récompenser outre mesure de la tâche d'ordinaire assez ingrate à laquelle nous nous étions appliqué :

« Bravo ! et merci encore. Je rôde autour de cette magnifique situation, heureux si je puis y pénétrer aussi heureusement que vous ; tout cela est réussi, et vous me condamnez à faire un chef-d'œuvre. »

J'ai parlé du sens critique d'Halévy : sa défiance de lui-même était extrême, aucun détail n'échappait à sa préoccupation.

« Ici je voudrais éviter toute ressemblance avec

le duo de *Guillaume Tell,* ressemblance toujours dangereuse pour un compositeur. Souvent il suffit de différences matérielles pour éloigner une comparaison redoutable, et le résultat serait obtenu, si vous consentiez à changer simplement le décor. »

Une autre fois, c'étaient le temps et le lieu de l'action qui l'inquiétaient ; il eût voulu reculer les événements et les personnages jusqu'à la renaissance, avoir pour théâtre une de ces cours dont les noms sonnent si musicalement à l'oreille :

« Les habitués de l'Opéra sont gens qui se respectent et demandent à n'avoir affaire qu'à des héros de connaissance ; donnez-leur des Médicis de Florence, des Este de Ferrare et des Visconti de Milan, ils sauront tout de suite vous comprendre ; mais ces diables de vocables allemands ou suédois, comment les prononcer en musique ? Comment s'intéresser à la cour de Hanovre ? Qu'est-ce qu'un électeur à l'Opéra ? guère plus de chose que dans l'un des vingt arrondissements de Paris ; une électrice ne vaut pas une dame du faubourg Saint-Germain. »

Je voyais bien où le cher maître se proposait de m'entraîner : dépayser l'action, transporter le drame au XVI^e^ siècle dans un de ces palais des bords de l'Arno ou de l'Adige que hantent tous les souvenirs. C'eût été sans doute imiter trop ouvertement l'auteur de cette tragédie de *Don Carlos*, qui, molesté par la censure, trancha d'un trait la difficulté, et de son *Don Carlos* fit une tragédie intitulée *Ninus,* en se contentant de changer les noms de ses personnages et de modifier quelques hexamètres. Mais, après tout, un opéra est un opéra et rien ne nous empêchait d'habiller de costumes de la renaissance les passions et

les mœurs d'une petite cour allemande au dernier siècle. Nous en étions à ce point lorsqu'un incident vint arrêter la controverse.

Halévy avait dans ses cartons une partition de *Noé*, grand ouvrage en cinq actes également destiné à l'Opéra, et qui, par suite de malentendus avec l'administration, allait prendre le chemin du Théâtre-Lyrique, quand le ministre des beaux-arts, M. Fould, très sympathique à la personne comme au talent de l'auteur de *la Juive*, leva d'autorité tous les obstacles. Une ère nouvelle s'ouvrait, il s'agissait de passer du jour au lendemain à des travaux d'ordre tout différent et de vivre absorbé pendant six mois par des ennuis et des tracas de répétitions et de mise en scène. On voulait ne pas perdre une seconde, et la musique n'était même point achevée; le cinquième acte (l'acte du déluge) restait à faire, car Halévy, esprit ondoyant et divers, nature de poète toujours encline à céder au caprice du moment, aimait à varier ses thèmes de composition et souvent s'arrêtait au plein d'une besogne pour en entamer une autre qu'il poussait avant d'arrache-pied et qu'il abandonnait pour revenir à l'ancien travail.

IV

Chose singulière, cette partition de *Noé*, dont tout le monde voulait du vivant d'Halévy, dès que le maître eut disparu, rentra dans l'ombre pour n'en jamais sortir ! Il semble qu'à l'inverse de ce qui se passe pour les peintres, la mort d'un compositeur dramatique enlève toute valeur à ses œuvres

inédites; comme si, pour les contemporains, la personnalité d'un musicien célèbre comptait autant que son talent : citerons-nous le portefeuille de Rossini resté sans acheteurs, le *Ludovic* d'Hérold fraternellement mis au théâtre par ce même Halévy et représenté sans succès devant un public encore tout ému d'avoir perdu l'auteur de *Zampa* et du *Pré aux Clercs* ? parlerons-nous du *Cid* de Bizet, également voué à cet oubli qui s'attache aux opéras posthumes et qui n'épargna *Noé* ni son arche ? Sur ces entrefaites, la direction de notre première scène avait changé de mains ; à l'administration de M. Alphonse Royer, simple commis du gouvernement, venait de succéder l'exploitation indépendante de M. Émile Perrin. Je connaissais cette partition pour l'avoir mainte fois parcourue avec Bizet et savais qu'elle contenait des pages admirables; mais le grand, l'insurmontable obstacle, était dans le poème. Ces sujets bibliques au théâtre sont impossibles. Au besoin, l'*oratorio* s'en accommode encore ; la musique aime les hautes perspectives, elle éloigne, élargit les plans, idéalise ; mais ces personnages empruntés aux livres saints, quel langage leur ferez-vous tenir ? Ces êtres démesurés, surnaturels, ne sauraient ouvrir la bouche qu'à deux conditions : il faut, ou que la poésie soit de Lamartine, ou qu'ils s'expriment en présence d'un auditoire absolument naïf comme étaient nos pères, qui pouvaient écouter sans sourciller le texte d'Alexandre Duval dans *Joseph :*

« Je te connais, Siméon. Ton caractère bouillant, emporté, t'a souvent éloigné de moi ; toujours tu as dédaigné les amusements de tes frères, les innocents plaisirs du toit paternel. Tu as cherché dans la chasse

des occupations guerrières : la rusticité de tes goûts, la solitude des forêts, l'habitude de répandre le sang des animaux, auraient-elles endurci ton cœur? serais-tu devenu méchant? aurais-tu commis quelque crime, aurais-tu versé le sang innocent? »

Quelle musique, fût-elle de Méhul, résisterait au continuel assaut d'une pareille littérature? On cherche le sublime, et c'est au ridicule qu'on se heurte. Vous figurez-vous, par exemple, M. Faure arpentant la scène de l'Opéra sous les traits d'un archange appareillé de deux grandes ailes blanches balayant le sol, et qui tout à coup, par un effet de la colère céleste, se détachent de son dos et s'effeuillent plume à plume pendant un long duo d'amour qu'il chante avec une fille de la terre ? Il est à croire que ce jeu de scène, fort à sa place dans le ballet de *la Sylphide*, manquerait ici de sérieux et risquerait de compromettre le succès d'un morceau d'ailleurs musicalement très dramatique.

Au théâtre, il n'y a qu'heur et malheur; rien ne me dit que cette partition de *Noé* ne soit pas un des meilleurs ouvrages du maître, et la voilà condamnée à l'oubli, condamnée à ne jamais se produire au soleil du lustre même pour y vivre ce qu'ont vécu *la Magicienne* et *le Juif errant*. N'importe ! ce sont là des disgrâces que les plus illustres ont encourues, et, somme toute, Halévy n'est point tant à plaindre puisqu'il reste avec deux grandes compositions à l'Opéra : *la Juive*, qui depuis quarante ans n'a jamais quitté le répertoire, et *la Reine de Chypre*, qu'on vient de reprendre.

V

Cette fois du moins, la pièce ne soulève pas d'objection capitale. Il y a là une action, de l'intérêt, ce quelque chose d'historique dont Halévy se montrait si curieux, et pour la couleur : c'est Venise ! Venise et Chypre, s'il vous plaît, la double scène où se passe *Othello*.

La Venise du xv^e^ siècle, celle que nous racontent les nouvellistes du temps, doit à Shakspeare le plus beau de sa gloire poétique. Elle n'est pas seulement la ville de Titien, de Véronèse, de Palladio et de Scamozzi ; elle est aussi le pays de Desdemona, du Maure, d'Iago, de Shylock et de Jessica. Cherchez dans ces drames le reflet de ce nimbe d'orientalisme dont s'entoure la fantastique cité des lagunes, cherchez-y le mot de son histoire, et ce mot, le poète, par simple intuition, vous le dira. Je vais à *la Reine de Chypre*, et j'y arriverai ; mais, quand un sujet s'offre à ma discussion, j'ai pour habitude d'étudier tout ce qui s'y rapporte, cherchant la poésie, la musique, l'histoire et la peinture, non point simplement en elles, mais aussi dans leurs corollaires. Je fais comme ces acteurs qui s'en vont consulter Titien ou Van Dyck à propos d'un rôle qu'ils ont à créer ; ayant à parler de *la Reine de Chypre* j'ai relu mon Shakspeare, cela va sans dire, et, comme information nouvelle sur Venise, l'agréable ouvrage de M. Yriarte. Ouvrons *le Marchand de Venise*, prenons *Othello*, et tout de suite la constitution de ce grand État nous est révélée par le caractère d'effacement que Shakspeare donne à ses doges : caractère impersonnel

et de second plan. Quand un patricien a bien mérité de la République, on le fait doge. Une action d'éclat, une grande vertu, une négociation politique habilement conduite, décident du choix du conseil; mais celui qu'on élève ainsi hors de pair n'est qu'un symbole. Enfermé dans la constitution, il n'en saurait sortir qu'au péril de sa tête. Sa vie privée ne lui appartient même pas; le grand conseil lui nomme des confidents dont la surveillance l'accompagne partout et sans lesquels il ne peut s'entretenir avec qui que ce soit des affaires publiques, ouvrir une dépêche, écrire un billet, recevoir personne. Jusque dans ses rapports avec ses peintres et ses artistes le poursuit la sollicitude inexorable de ses conseillers. Défense d'accepter un présent, de s'absenter, de faire du négoce ou de posséder des biens à l'étranger. S'il se marie, c'est avec une patricienne, et, sa vie durant, ses fils et ses neveux sont exclus des fonctions publiques. Venise hait la monarchie telle qu'on la pratique en Espagne, en France, en Angleterre; les petits tyrans italiens qu'elle voit de près lui font horreur, et cette liberté républicaine dont elle est fière et jalouse, elle sait qu'elle ne peut la conserver que par la division des pouvoirs.

A l'ombre du terrible conseil des dix, dont le drame et l'opéra modernes ont tant abusé, tout le monde vit tranquille et joyeux; car ces patriciens, sans cesse occupés à s'espionner les uns les autres, laissent à ses travaux, à ses plaisirs une population de marchands, de banquiers, de constructeurs de navires, de verriers, de barcarols et de pêcheurs, qui ne s'occupe pas de politique et rend à son doge l'hommage respectueux qu'un citoyen de la libre Angleterre rend à sa

gracieuse souveraine. Le doge, de son côté, remplit son rôle d'esclave-roi. Ce chef d'État connaît le cercle d'attributions où la loi du pays l'embastille, et, s'il rêvait d'en sortir, le souvenir de Marino Faliero et de Foscari le ramènerait à la raison.

J'ai cité là les deux sujets de tragédie vénitienne par excellence, — l'histoire de Catarina Cornaro, *la Reine de Chypre*, ne vient qu'après, — et dans ces sujets, partout traités, repris, remaniés, quel rôle secondaire, effacé, joue l'amour! C'est qu'à Venise la femme, à vrai dire, n'existe pas. Que sait-on de la vie d'une patricienne au XVI^e^ siècle? Défiant, silencieux, tout à l'action *sans phrases*, le noble Vénitien se claquemure en son palais. Son existence privée a quelque chose du mystérieux Orient que visitent ses flottes, son commerce, et dont la cathédrale de Saint-Marc porte l'empreinte architecturale, comme son costume à lui vous rappelle Byzance.

Ce caractère persan, turc, arménien, — nommez-le du nom qu'il vous plaira, — de la vie vénitienne se trahit chez les hommes par le goût de l'isolement et pour les femmes par la séquestration. A moins de solennités exceptionnelles, jamais une patricienne ne se montre en public. Elle habite son palais, entend l'office dans sa chapelle. Il va de soi qu'un pareil train n'est guère de nature à mettre des personnalités en évidence; aussi les Lucrèce Borgia, les Vittoria Colonna, manquent-elles à l'histoire de Venise : en bien comme en mal, point d'héroïne, partant point de drame. Cette Catarina Cornaro que les auteurs de *la Reine de Chypre* ont adoptée n'a de célèbre que son mariage avec un Lusignan; tout le reste est simple fable d'opéra. Desdemona, elle aussi, n'est qu'une

invention du poète; Desdemona ne tient pas même à l'histoire par un fil; nul trait, nulle anecdote authentique ne se rattache à son nom, et pourtant quelle vie en elle, quelle intensité de couleur locale !

Vous la voyez, coquette et frivole, couchée sur l'ottomane et jouant avec sa perruche, s'abandonner aux récits de sa nourrice, qui lui dévide sa complainte de la pauvre Barbara, et bientôt s'arrête pour laisser Othello maître du terrain; car ce palais illustre dont nul seigneur du bel air ne franchit le seuil, cette maison inabordable aux Lorédan, aux Dandolo, s'ouvre devant le Maure, un aventurier de race inférieure qu'on peut traiter sans conséquence, et c'est ainsi que la jeune patricienne, tête vide et cœur désœuvré, s'éprend de l'homme qui lui raconte ses campagnes et bientôt devient sa femme, un peu parce que cet homme est glorieux, mais surtout — trait de mœurs admirablement saisi par Shakspeare ! — surtout parce que, dans l'isolement et l'ennui où des servitudes de caste condamnent Desdemona, Othello est le seul homme qui l'ait accostée.

Si vous cherchez des grandes dames intellectuelles, si vous voulez des figures à souhait pour le théâtre, adressez-vous à Ferrare, à Mantoue, à Rimini, à toutes ces petites capitales italiennes dont Stendhal en France et M. de Reumont en Allemagne ont compulsé les chroniques, car des Vittoria Accoramboni et des duchesses de Paliano, Venise n'en a point; en revanche, demandez-lui des courtisanes, et vous n'aurez que l'embarras du choix. En tête de la liste brille une étoile : cette Bianca Capello, que la nouvelle, le roman et la tragédie se sont tant disputée. Si les patriciennes cachent leur vie, Venise a pour se consoler son *demi-monde* partout

en vue, partout riant, chantant à ciel ouvert. Vous le rencontrez aux régates, aux mascarades, sur les quais de l'Adriatique, aux Merceries, en costumes éblouissants, les cheveux teints en blond et ruisselants de perles, l'éventail à la main. Ces Arianes de Titien, ces reines de Saba de Véronèse, comment les nommer toutes? C'est la belle Anzela Zaffetta, pour qui les jeunes seigneurs s'entre-tuent, et qui, jeunes et vieux, ruine chacun; c'est Franceschina la divine chanteuse, ou bien encore cette adorable Perina Riccia dont on raffole à cause de ses aristocratiques pâleurs ; car la pauvre enfant se meurt de la poitrine comme la Marguerite Gautier de Dumas fils, ou comme la Mariette du conte de Musset :

> Elle est frappée au cœur, la belle indifférente.
> Voilà son mal, — elle aime! — Il est cruel pourtant
> De voir entre les mains d'un cafard et d'un âne
> Mourir cette superbe et jeune courtisane.

Qu'il s'agisse de peindre le triomphe de Vénus ou de représenter l'assomption de la Vierge, Titien, Giorgione, Véronèse, les auront pour modèles et l'école vénitienne leur devra cette plénitude et cette joyeuseté d'idéal et de couleur qui fait sa gloire. Aussi la République se montre clémente et débonnaire à l'égard de ces belles pécheresses, leur luxe effréné passe inaperçu ; grâce à leur esprit, à leurs talents, on les recherche, on les emploie ; plus d'une d'elles a même reçu la confidence de secrets d'État. Par cette influence sur les arts, — la peinture surtout, — par cet épicurisme intellectuel, la courtisane vénitienne du XVI^e^ siècle se rapproche de l'antique hétaïre, qui, elle aussi, vivante, agissante, mêlée aux hommes, profita de

l'effacement des autres femmes pour affirmer publiquement sa personnalité.

Avez-vous remarqué qu'au milieu de toutes ces splendeurs de la renaissance, la république de Saint-Marc n'a pas un poète? Ces beaux seigneurs et ces belles dames que Giorgione nous représente jouant du luth n'ont à se réciter que la *Jérusalem* du Tasse, dont les gondoliers du Grand Canal, de leur côté, scandent les stances. Seulement deux siècles plus tard naîtront à Venise ses poètes, Goldoni, Carlo Gozzi, les poètes du rococo dans la Venise rococo.

Le génie de la grande cité s'est éteint, le lion de bronze plie ses ailes, cette illustre aristocratie succombe au marasme sénile dont finissent par mourir toutes les aristocraties; la voilà caduque et grotesque, et nous retrouvons le sérénissime patricien du XVI^e^ siècle manipulant dans un tripot des cartes biseautées et trichant au jeu Casanova. Place maintenant à Mezzetin, à Truffaldin, à Pantalon, à tous les arlequins et polichinelles du carnaval! Ce n'est pas que cette *Commedia dell' arte* n'ait son côté original, elle prête à l'improvisation, ouvre à la fantaisie les mille et une perspectives d'un conte oriental; telle pièce de ce répertoire vaut un chef-d'œuvre : *Turandot*, par exemple, que traduisait Schiller et que l'auteur d'*Obéron* fut tenté de mettre en musique, comme nous l'indique cette chinoisèrie symphonique intitulée *Ouverture de Turandot*. George Sand goûtait avec passion ce théâtre écrit en dialecte vénitien, et qu'il faut lire dans l'excellente version que nous en a donnée M. Alphonse Royer. « On n'aime point Venise à demi, » disait Byron; rien de plus vrai. J'ai connu nombre de gens qui, après avoir vu et quitté la ville des lagunes, vécurent sé-

rieusement travaillés de ce singulier mal du pays ; plusieurs, ne pouvant faire mieux, se contentaient d'y retourner par l'imagination : c'est ainsi que Royer traduisait Goldoni et Gozzi et trouvait dans ces études une manière d'entretenir commerce avec cette *Venezzia la Bella* dont il avait jadis, au temps de sa jeunesse, parcouru l'histoire.

VI

Qui connaît aujourd'hui ce roman de *Venezia la Bella*? où rencontrerez-vous un lecteur curieux de savoir ce qu'est ce livre enfoui dans les catacombes du romantisme? Là cependant figure l'épisode du mariage de Catarina Cornaro, et si dramatiquement exposé, que les auteurs de *la Reine de Chypre* n'ont eu qu'à s'acquitter d'une simple besogne d'adaptation lyrique.

Il est certain qu'une telle donnée aurait pu rendre au théâtre quelque chose de plus relevé qu'un *libretto*. Schiller en aurait fait une tragédie digne de servir de pendant à son *Fiesque*. Nous eussions vu à l'œuvre le grand conseil poursuivant au delà des mers sa politique imperturbable, et, tandis que Florence et ses hommes d'État localisent leur action en Italie et ne dépassent guère du regard les frontières de la Romagne, embrassant, elle, la moitié du monde connu.

L'Opéra devait naturellement négliger ces éléments, dont le drame historique et la poésie eussent tiré si fier parti, et nous avons à nous en tenir à l'anecdote rehaussée d'une aimable pointe de troubadourisme et d'un appareil décoratif des plus splendides. C'est par le noble chevalier Gérard que le ressouvenir de *Jean de Paris* et de *l'Oriflamme* s'introduit dans la

place. Gérard est un paladin français « soumis aux lois de la chevalerie » et qui parcourt le monde « en y cherchant l'honneur ». Le destin a guidé ses pas errants vers la sirène de l'Adriatique, et là sa « dame de beauté » lui apparaît sous les traits « d'une fleur d'innocence croissant dans l'ombre et le silence, loin des regards, loin des amours », et que la République se propose de donner pour femme au prince Jacques de Lusignan, dont elle se charge de faire ensuite un roi de Chypre à sa dévotion.

Une fois ce conflit imaginé, la pièce n'a plus de secrets, on se la raconte d'avance ; la demoiselle consent à s'unir au chevalier français qui l'adore ; déjà les jeunes époux marchent à l'autel lorsque soudain le grand conseil intervient et les sépare. Deux mots que le sénateur Mocenigo (l'un des dix) glisse à l'oreille de l'oncle Andréa, et plus d'hymen ! « Tout est rompu, Gérard, éloignez-vous », s'écrie le noble Andréa ; au Palais-Royal, on dit en moins poétique langage, mais plus gaiement : « Embrassons-nous, mon gendre, tout est rompu ». Catarina Cornaro sera reine de Chypre, et Gérard, après avoir vainement essayé d'immoler à sa *juste colère* cet infortuné Lusignan, qui l'instant d'auparavant venait de l'arracher au fer de plusieurs assassins, Gérard de Coucy reprendra le cours de ses pérégrinations romanesques et finira par entrer au cloître ; ce qui ne l'empêchera point d'arriver au dénouement pour avertir le roi qu'on est en train de l'empoisonner, avis tardif et qu'un simple flacon d'élixir des Carmes remplacerait avec avantage ! — Néanmoins, à travers tout ce poncif et toute cette versification ridicule, vous suivez une action qui s'expose, se lie et se dénoue selon les lois du théâtre ; vous avez devant vous une

pièce et non pas un de ces oratorios informes qui ne se réclament d'aucun art et n'affichent d'autre prétention que celle de canevas à la broderie oiseuse des jeunes parnassiens musicaux.

L'auteur de ce poème de *la Reine de Chypre*, Saint-Georges, fut à l'Opéra le meilleur élève de Scribe ; il savait quels sujets convenaient à la musique et comment distribuer ses actes, ses morceaux, tailler ses strophes, qu'il écrivait, je l'avoue, en pauvres vers, mais dont il s'appliquait adroitement à varier les rythmes de manière à provoquer la fantaisie du compositeur. Halévy et lui, après s'être associés de bonne heure, sont restés unis jusqu'à la fin ; sans parler de *l'Éclair*, des *Mousquetaires de la reine* et de tant de jolis chefs-d'œuvre créés ensemble à l'Opéra-Comique, combien de leurs ouvrages ne citerait-on pas, écrits par eux pour notre première scène : *le Juif errant*, *la Magicienne*, *la Reine de Chypre* et finalement ce *Noé* que nous évoquions tout à l'heure.

Saint-Georges fut pour Halévy ce que Scribe était pour Auber. Eussent-ils voulu chercher fortune chacun de son côté, qu'ils n'auraient pu longtemps vivre séparés ; leur collaboration, très fructueuse d'ailleurs, tenait bien moins de la spéculation que d'une communauté parfaite de sentiments ; c'étaient d'honnêtes gens, de rares cœurs qu'un même travail réunissait presque chaque jour et qui, en dehors de l'œuvre commune, s'estimaient et s'aimaient avec une tendresse dont furent touchés ceux qui les ont connus.

On sait la susceptibilité de certains auteurs et leur inquiétude effarée aux soirs de première représentation. Auber, qu'une si longue expérience et tant de succès accumulés auraient dû préserver, n'échappait

pas à cette fiévreuse influence, et je le vois encore, le soir de la première de *Marco Spada*, tressaillir et blêmir tout à coup pendant le finale du second acte, quand fort heureusement quelqu'un qui se trouvait là derrière lui dans la coulisse, appuyant la main sur son épaule, lui souffla à l'oreille :

« Mais calmez-vous donc, cher maître, c'est la petite flûte. »

Il croyait avoir entendu un sifflet ; à ces mots, son visage se rasséréna, et, continuant à se ronger le poing, comme c'était son habitude aux moments difficiles :

« La petite flûte ! reprit-il, en êtes-vous bien sûr ? je ne me souviens pas d'avoir mis la petite flûte ! »

Halévy, d'un naturel cent fois plus ombrageux, n'était point si commode à remonter, et, lorsque ces défaillances le prenaient, au bon Saint-Georges incombait le devoir de le secourir avec la double autorité du collaborateur et de l'ami. En ce sens, je m'explique la présence du buste de Saint-Georges au foyer de l'Opéra. Le foyer d'un théâtre est une galerie privée contenant les portraits des maîtres et en même temps ceux des amis et clients de la maison. Saint-Georges fut par excellence un de ces derniers ; toute sa vie s'employa aux choses d'opéra ; *librettiste*, membre perpétuel du jury du Conservatoire, président à deux reprises de la Société des auteurs dramatiques, sa personnalité, plus encore peut-être que son talent, lui marque une place distinguée parmi ses contemporains, et c'est justement cette active et sympathique personnalité que le buste de l'Opéra vient consacrer.

VII

Assez parlé du poème et du poète, abordons un peu la partition. C'est consciencieux, élevé, beau quelquefois, souvent lourd. Halévy aime la pompe, il peint en musique de grandes fresques à la Primatice ; songeons aux triomphes du premier et du troisième acte de *la Juive,* aux processions de *Guido et Ginevra,* à ce débarquement de la reine de Chypre à Nicosie. Comme la *Belle guerrière* du Maure de Venise, la fiancée du roi Lusignan met pied à terre au bruit des fanfares et des cloches sonnant à toute volée.

« Tous les corps de l'État vont au-devant de la reine lui offrir leurs hommages. »

Ainsi s'exprime le *libretto* dans un langage dont la candeur ne laisse rien à désirer : *tous les corps de l'État.* C'est à se croire en plein Louvre, sous l'Empire, un jour d'ouverture des Chambres ; se figure-t-on la Cour de cassation, l'Institut et le tribunal de commerce de l'île de Chypre au XV^e^ siècle? Halévy n'en prend pas moins fort au sérieux l'anachronisme, et sa musique, intrépidement convaincue, solide au poste, complète à souhait cet ensemble décoratif. N'insistons pourtant pas trop sur ce côté ; il y a là des beautés d'un autre ordre, et le pathétique y tient une large place, notamment dans l'air de Catarina au second acte. Je citerais bien aussi le *cantabile* du fameux duo des deux hommes au troisième ; mais ce morceau n'en finit pas : quand le baryton a terminé son couplet, le ténor le recommence, et cette éternelle paraphrase du même motif vous devient d'un mortel ennui.

Ajoutez à cela l'inconvénient d'une situation frisant le ridicule et qui, pour l'emphase chevaleresque du mouvement, vous rappelle ces sujets de pendules à la mode sous la Restauration. Halévy a l'instinct de la symétrie, c'est un phraseur, il lui faut des périodes qui se pondèrent, et nul attrait ne le détourne de cet impérieux besoin d'équilibrer qui fait la monotonie et la lourdeur de son style. Ainsi dans les couplets que Mocenigo chante au début du troisième acte, le *poète* cherche à débaucher son musicien et, pour l'amener à quelque variété, lui propose des strophes ayant au moins pour mérite d'être scandées d'un air particulier.

Tout n'est dans ce bas monde
Qu'un jeu,
Le vrai sage le fronde
Un peu,
Mais le fou s'en amuse
Bien fort
Et jamais il n'accuse
Le sort.

Ces vers assurément sont médiocres, mais encore avaient-ils cet avantage d'offrir à la musique un thème original. Eh bien, en pareil cas, que fait Halévy ? au lieu de saisir aux cheveux l'occasion, de s'emparer de ce rythme svelte, élégant, il le dénature et, doublant le second vers, dit :

Tout n'est dans ce bas monde
Qu'un jeu, qu'un jeu,

ce qui d'un vers de deux pieds fait un vers de quatre, et d'un trait coupe l'aile à la strophe musicale.

La Reine de Chypre, malgré cette pesanteur de style que je lui reproche, a cependant bien des mérites ; les récitatifs y sont touchés de main de maître : celui qui sert d'avant-propos au grand duo des deux hommes respire une émotion tragique. Les caractères ont du relief et de la tournure ; les figures de Catarina Cornaro, de Mocenigo et de Lusignan s'enlèvent en vigueur sur le fond pittoresque du tableau. Du sentiment, de l'action, un appareil choral, symphonique, imposant, et le flot mélodique se déroulant avec abondance : combien sont-elles les partitions de second ordre dignes qu'on les résume de la sorte? Car *la Reine de Chypre* ne saurait, en tout état de cause, appartenir au premier rang ; *la Juive* même n'en était point ; mais ce second ordre était celui d'une grande et illustre période où *Guillaume Tell* et *les Huguenots* représentaient le premier, et dont les œuvres simplement remarquables nous intéressent encore aujourd'hui.

VIII

C'était en 1841, madame Stoltz jouait Catarina, Duprez le chevalier Gérard, et Barroilhet le roi Lusignan.

Ce n'était pas une Malibran que Rosine Stoltz, mais elle avait du clairon dans la voix et le diable au corps. Artiste inégale, aventureuse, elle fut la femme de deux rôles. La Léonor de *la Favorite* et cette Catarina de *la Reine de Chypre* furent l'incarnation de cette fiévreuse et romanesque personnalité, comète errante qui, après avoir incendié l'Europe et l'Amérique, devait jeter à Rome ses derniers feux.

« Vous savez que maintenant je suis duchesse, disait-elle à l'un de ses anciens amis en l'informant de ses nouvelles destinées.

— Duchesse! répliqua l'autre; mais vous êtes mieux que cela, Madame : vous êtes la reine de Chypre. »

Par une singulière coïncidence, les deux ouvrages qui portèrent bonheur à Rosine Stoltz furent aussi le triomphe de Barroilhet. Dans ce rôle de Lusignan, pas plus que dans celui du roi Alphonse de *la Favorite*, son égal ne s'est rencontré. Chanteur et comédien de race, il avait un précieux don de nature que possédait aussi l'acteur Rouvière : la vibration. Son être tout entier était au jeu : son geste, quelque peu saccadé, s'imposait au public, et sa voix doublée de cuivre trouvait des effets d'une puissance nerveuse irrésistible. Quelle ironie superbe il savait donner à son expression dans cette romance de *la Favorite*, où d'autres n'ont trouvé qu'un motif à belles périodes arrondies ! et ce personnage de Lusignan, qui ne se montre qu'au troisième acte du drame, comme il le mettait au premier plan, comme il en avait fait sa *création*, accentuant les beautés du récitatif qui précède le duo avec Gérard, sauvant, par la simplicité savante de son style, l'ennuyeuse symétrie de ce long *adagio* à couplets et marquant d'une empreinte de touchante mélancolie cette tragique figure de roi mourant. M. Lassalle semble n'avoir aucun souci de cette tradition et se contente d'appliquer à certains passages dûment choisis une virtuosité d'ailleurs assez incolore qui pouvait n'être pas déplacée dans *le Roi de Lahore* et manque ici tout à fait d'à-propos. Des divers personnages de *la Reine de Chypre*, Gérard est le moins intéressant; ce ténor pleurard et toujours éconduit,

sous le casque du paladin comme sous la cagoule du moine, prêterait plutôt à l'opérette. Il n'appartenait guère à M. Villaret de relever un rôle dont ni Duprez ni après lui Roger n'avaient pu tirer grand parti, et tout ce qu'il faut dire, c'est que le vieux ténor va, lui aussi, jusqu'au bout et qu'il dépense honnêtement à cet effort les restes d'une voix qui tombe et d'une ardeur qui s'éteint.

Prenons donc cette exécution pour ce qu'elle vaut, et que le luxe et la variété du spectacle nous dédommagent. Si vous aimez l'architecture, les costumes, la vie et le train de Venise aux plus beaux jours de son histoire, vous serez servi à souhait. Tous les cadres de Titien, de Giorgione, de Véronèse et de Tintoret se sont dépeuplés pour remplir de leurs figures, de leurs ameublements et de leur atmosphère ce vaste théâtre de l'Opéra. La lumière coule à pleins bords, les palais de Venise, la vue de Chypre, sont splendides et les costumes également magnifiques n'ont que le tort de trop nous crier aux yeux qu'ils sont tout battants neufs. Madame de Sévigné, racontant les merveilles du château de Clagny, parle de 2,000 écus « employés à acheter les tourterelles les plus passionnées, les truies les plus grasses, les vaches les plus pleines, les moutons les plus frisés et les oisons les plus oisons ». Il y a de cette superlative profusion dans la mise en scène de *la Reine de Chypre*, où 150,000 francs ont dû passer à se procurer les sinoples les plus verts, les azurs les plus bleus, les rouges les plus rutilants et les ors les plus ors.

IX

Style travaillé, alambiqué, inquiet, toujours en passe de changer ses mouvements et par instant beaucoup d'élévation et de pathétique; cet Halévy, qui cependant fut un maître n'a jamais eu dans sa vie qu'une note, une note de hautbois que depuis l'admirable *adagio* de l'air d'Éléazar dans *la Juive*, vous retrouvez partout, dans *l'Éclair*, dans *les Mousquetaires de la Reine*, dans *le Val d'Andorre*, mais si intense, une note si douloureusement ressentie qu'elle éveille en nous des vibrations irrésistibles. Quel musicien, d'ailleurs, ne fut plus ou moins l'homme d'une note et d'un instrument? Weber n'a de prédilection que pour la clarinette, et l'âme d'Hérold est dans le violon comme l'âme d'Halévy dans le cor anglais.

VERDI

I

« Pendant que le traité qui mit fin à la première guerre des princes (1614) se négociait, Malherbe remit au roi et à la reine sa traduction ou paraphrase du psaume CXXVIII : *Sæpe expugnaverunt me a juventute mea ;* la reine, après l'avoir parcourue des yeux, commanda à la princesse de Conti qui était présente de la lire tout haut. Cela fait, la reine dit au poète, comme si elle avait été transportée de ce fier et mâle accent de triomphe ! « Malherbe, approchez ! » et, plus bas à l'oreille : « Prenez un casque[1]. » Au lieu de la reine de France, supposez que ce soit l'Italie qui parle à Verdi, et vous avez cette scène du casque.

C'est que Verdi n'est pas seulement un grand musicien, c'est aussi un grand patriote ; l'Italie ne l'oubliera jamais. Les peuples ont leur instinct qui les amène à reconnaître, à proclamer l'homme d'une situation, cet instinct vaut mieux que toute la science.

1. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. XIII, p. 391.

Depuis trente ans, Verdi n'a cessé de représenter l'Italie remuante et guerrière ; il est et restera l'artiste de la revendication, comme Bellini fut jadis le chantre inconscient et douloureux d'une période de servitude. Quand Rossini disait de lui : « Verdi est un musicien qui porte un casque », l'auteur de *Guillaume Tell* faisait mieux qu'un mot d'esprit, il disait une vérité.

La révolution avait choisi son prince, elle avait inscrit sur son drapeau : « Victor-Emmanuel, roi d'Italie ! » Et, par je ne sais quelle mystérieuse combinaison du destin, il se trouva que les premières lettres de ce cri de guerre formaient, en se rapprochant, le nom de Verdi. Il y avait donc entre le musicien et son monarque communauté préexistante de vocation, et, sans voir comme les anciens la main des dieux partout, encore est-il permis de relever certains traits de nature à frapper les imaginations d'un peuple du Midi, et qui les ont en effet bien frappées, puisqu'aux jours du soulèvement national ce nom d'un compositeur d'opéras prit tout à coup un caractère symbolique, et, flamboyant sur tous les murs, signifia la délivrance de la patrie.

Quelle âme intelligente — aux accents de *Nabucco* et des *Lombardi* — ne s'est émue d'un sentiment qui vous entraîne au delà du sujet de la pièce ? Qui n'a saisi la note d'airain, stridente, altière, implacable, dans cette musique dont il est plus facile de chercher à ridiculiser le style que d'imiter le tempérament viril ?

Prenons comme exemple plus caractéristique le finale du troisième acte de *Don Carlos*, une des pages les plus considérables de l'œuvre du musicien. Nous

sommes à Valladolid, sur la place de la Cathédrale, envahie par une foule immense que les hallebardiers ne contiennent plus, et bientôt le défilé commence au bruit d'une fanfare triomphale empruntant ses effets de sonorité et quelque chose aussi de son motif tantôt à la marche de *Tanhauser,* tantôt à celle du *Prophète*. Tout à coup les trompettes cessent de retentir, un glas funèbre roule sourdement dans les profondeurs de l'orchestre; à genoux, chrétiens ! trêve aux chants d'allégresse, laissez passer la justice de Dieu ! Des moines patibulaires et des familiers du saint-office traversent la scène escortant un groupe d'hérétiques promis aux fagots d'un solennel auto-da-fé qui mijote dans le voisinage pour la plus grande édification du monarque solennellement consacré. Cependant les portes du temple s'ouvrent, et le roi paraît, la couronne au front, le manteau d'hermine et d'or sur les épaules, figure sombre, sinistre, impénétrable, dont cette explosion de bruit et de lumière augmente encore la fauve et tragique grandeur. Sa lèvre blême s'entr'ouvre pour proscrire au nom de la foi, sa main exsangue brandit le glaive, il marche, et l'épouvante le précède. Arrivé au bas du saint parvis, il rencontre les députés flamands que lui présente don Carlos. A leurs prières, à leurs supplications, il répond d'une voix inflexible ; les envoyés deviennent plus pressants, don Carlos s'exalte jusqu'à la menace : « Désarmez l'infant ! » s'écrie le roi. Nul ne l'ose. Livide, convulsif, l'écume à la bouche, il tire son épée et répète l'ordre, que Posa enfin exécute résolument. — Décrire la marche d'un tel morceau, c'est indiquer la source où Verdi s'est inspiré. L'inventeur de ces finales à grands conflits de passions, de

voix et d'orchestre fut Meyerbeer, un Michel-Ange dans le quatrième acte du *Prophète*. Nous n'avons cette fois qu'une belle toile du Caravage. C'est bien brossé, bien enlevé. Vu à distance, le spectacle de cette musique vous donne l'illusion d'un chef-d'œuvre ; mais n'y regardez point de trop près, car le dessin manque, les hautes combinaisons font défaut. J'entends des phrases qui vont et viennent. Il y en a pour tout le monde, pour les courtisans, les hérauts d'armes et les ambassadeurs qui défilent, et pour les confréries, pour les députés flamands ; mais où est l'art, la science pour coordonner ces éléments divers, la poigne qui rassemble dans un moment suprême tous ces motifs sous la même harmonie, comme a fait Meyerbeer dans ce finale-type de *l'Étoile du Nord* ? Amalgame étrange et curieux que cette dernière scène du troisième acte de *Don Carlos*, où figurent, au milieu des réminiscences du *Prophète*, l'entrée des invités à la Wartbourg dans le *Tanhauser* et la fameuse procession de *Lohengrin !*

II

J'ai parlé de la supplication des députés flamands. Rien de plus pathétique, de mieux senti ou plutôt de mieux ressenti. Cela respire l'accent vrai du patriotisme ; Valladolid, Philippe II, vains simulacres ! Quand Verdi a écrit cette admirable plainte, c'était, non point à des Flamands qu'il pensait, mais aux *cari fratelli di Venezia*. L'action, en son esprit, devait se passer sur la *piazza del Duomo* à Milan, et c'était Victor-Emmanuel, roi d'Italie (V. E. R. D. I.), qu'imploraient une demi-douzaine de poitrines vénètes

poussant le *grido di dolore* de l'année 1859. On n'échappe pas à sa destinée, et c'est déjà un très grand bonheur, quand chez un homme le citoyen ne nuit pas à l'artiste. J'estime l'esthétique une chose excellente, mais surtout pour les morts ; car, lorsqu'elle s'adresse aux vivants, je crains bien qu'elle n'ait certains dangers. Un artiste dont vous avez brillamment analysé, caractérisé, loué les tendances, s'il prend l'éloge au sérieux, va tout de suite pousser au système. Ces pages écrites sur son tableau, son poème ou sa partition, sont comme un miroir qu'on lui présente. Vue à ce point, à ce jour, sa physionomie le ravit d'aise, et c'est assez pour que désormais il ne veuille plus en avoir d'autre, tant il se trouve original et beau sous cet aspect. Vous avez indiqué une attitude, un geste, et tout de suite voici la pose. Combien ont ainsi introduit le théâtre dans la vie humaine, lorsque c'est au contraire la vie humaine qui devrait remplir le théâtre. Quand un Stendhal raisonne ou déraisonne de la sorte sur Corrège, Haydn, Mozart, Cimarosa, l'inconvénient n'est point grand, attendu que la conversation ne franchit guère les bornes d'un cercle de beaux esprits, qui savent ce qu'il en faut prendre et laisser ; mais, par le temps qui court, grâce à l'universelle influence de la publicité, chaque trait, chaque boutade porte, et c'est du commentaire (la plupart du temps oiseux et fantaisiste) de l'œuvre d'aujourd'hui que l'œuvre de demain sortira ; car il s'agit d'emboîter le pas de la critique, d'être le peintre et le musicien de son époque, de répondre aux conditions du type.

La romance de Philippe II, qui sert d'introduction à l'acte suivant, est une inspiration de poète. Nous

étions tout à l'heure en pleine histoire contemporaine, nous voilà revenus au romantisme du passé. Écoutez, dès avant que le rideau se lève, ce chant des violoncelles, ce mystérieux susurrement des violons *avec sourdines ;* le roi s'est endormi dans son fauteuil, et, tandis que l'aube argente les vitraux, deux bougies mourantes éclairent sa table de travail. Philippe rêve, il souffre, et ses lèvres soupirent les angoisses de son âme. Le père discutera plus tard avec l'inquisiteur au sujet de son fils rebelle ; en attendant, c'est l'époux qui gémit. « Elle ne m'aime pas ! elle ne m'a jamais aimé ! » Que de mélancolie et de déchirement en cette plainte à peine murmurée dans le secret de la nuit et du songe ! A mesure qu'il s'éveille et que la conscience lui revient, sa voix indécise et flottante s'accentue ; aux chagrins du père, aux désespérances du mari, succèdent les troubles et les remords du souverain, tout cela merveilleusement exprimé par le maître et rendu par l'interprète [1] avec un art qui touche à la perfection.

L'évocation est complète ; pas une nuance ne manque, physionomie et caractère, vous avez l'homme devant vous. Plus d'hésitation que de méchanceté, de crainte que de cruauté originelle. Nature atroce, dont la faiblesse et la terreur forment la base ! Dans cette scène du quatrième acte, l'acteur réussit presque à vous apitoyer sur l'horrible personnage, tant il le montre mélancolique et désolé au fond de son palais-prison. Sa voix, son geste, son regard, expriment un découragement, une lassitude, une langueur

1. M. Obin, qui, dans le rôle de Philippe II, faisait revivre l'histoire ; il nous apparaissait, au physique et au moral, comme le résumé vivant d'une lecture d'Antonio Perez.

inéluctables. Impossible de mieux faire voir le néant où tant d'iniquités mènent un homme, et l'art dramatique élevé à cette hauteur devient un véritable enseignement moral. Je constate la même supériorité d'interprétation dans le dialogue avec l'inquisiteur. M. Obin avait par instant des échappées d'impatience d'une vérité parfaite ; son « Tais-toi, prêtre ! » était merveilleux. Qu'on se figure un mélange de ruse et d'irritation, de soumission et de révolte, puis partout une calme et altière dignité, les plus grandes façons !

« Pourquoi, parmi tant d'autres pères que je pouvais avoir, le ciel m'a-t-il donné justement celui-là ? » s'écrie le héros de Schiller. Pourquoi, dirons-nous à notre tour, parmi tant de sujets qui s'offraient au compositeur, aller prendre don Carlos, si ce n'est à cause de la politique ? Verdi a vu là une occasion de mettre en musique ses aspirations politiques ; *Don Carlos* est une partition *à tendances*.

Maintenant, de ce que le *Don Carlos* de Schiller est une admirable tragédie, s'ensuit-il qu'on y doive trouver les conditions d'un opéra? Le cas est au moins discutable. S'il existe un écrivain qui prenne au théâtre toutes ses aises lorsqu'il s'agit de développer un caractère, c'est Schiller. Dans *Don Carlos,* la situation, on peut le dire, naît de l'ampleur du discours; les beaux esprits qui accusent le marquis de Posa de paraphraser à la cour d'Espagne, au XVI^e^ siècle, les idées de 89, sont gens qui n'ont point lu la scène entre lui et Philippe II. Or cette scène, un des chefs-d'œuvre du génie humain, ce qui en constitue la vérité, l'intérêt, c'est le mouvement naturel, l'entrain chaleureux de la conversation. Les mots d'indépendance des peuples, de liberté de

la pensée, n'arrivent au roi que fondus en quelque sorte et noyés dans le torrent d'une éloquence qui déborde du cœur, et c'est pourquoi Philippe est captivé et se dit : « Voilà un homme ! » Que Posa soit bref et pressé, qu'au lieu de tendre au but par la dialectique la plus habile, la plus insidieusement pathétique, il expose son affaire en quatre mots, et le soupçonneux monarque verra en lui non plus un homme, mais un charlatan, et il cessera d'être le marquis de Posa pour devenir Cagliostro. Or la musique a horreur de la dialectique ; il lui faut dire les choses justement en quatre mots, si compliquées d'ailleurs qu'elles soient.

Donnez à vos sujets, sire, la liberté!

Franchement, aborder de cet air péremptoire l'hôte sinistre de l'Escurial, c'est aussi par trop vouloir prendre le taureau par les cornes. Et, quand don Philippe se retourne vers son capitaine des gardes pour donner l'ordre qu'on laisse le marquis pénétrer à toute heure dans le palais, la chose est si incongrue, si monstrueuse, qu'elle offense le spectateur. Ainsi tronqué, réduit à sa moindre expression, le marquis de Posa n'est plus qu'un simple confident de tragédie, le Théramène d'un autre Hippolyte.

Quant à don Carlos, la vérité sur lui, c'est qu'il fut l'héritier naturel et légitime d'une race où, depuis Jeanne la Folle, l'hypocondrie se transmettait avec le sang. Bizarre par moments, excentrique, fantasque, je le concède ; mais nul témoignage certain ne me le donne pour cet avorton et cet aliéné curieux dont le type aujourd'hui bat la campagne. Don

Carlos eut l'état mental de sa famille, ni plus ni moins. Quel effroyable maniaque, ce Philippe II, son père, honnête homme au demeurant, comme Robespierre le fut, mais que l'hystérie d'une idée enfièvre et consume : *Lex una sub uno!* Charles-Quint eut bien à ce sujet aussi quelques peccadilles sur la conscience, et toute son horlogerie du couvent de Saint-Just ne parvenait pas à le distraire de ces préoccupations funèbres renouvelées du chevaleresque aïeul. Maximilien mourant règle l'ordre de ses obsèques et demande à n'être mis en sépulture qu'après qu'on lui aura très soigneusement arraché toutes ses dents jusqu'à la dernière ! Boutade assez inexplicable, que mille joyeusetés et facéties non moins bizarres avaient précédées dans sa vie ! Cerveau féru déjà, timbré sans nul doute ! chez le petit-fils la transmission réapparaît, vous saisissez le grain. Et cependant je n'en persiste pas moins à soutenir qu'il y avait en don Carlos l'étoffe d'un prince de tragédie, et que Schiller a bien fait de le choisir pour héros, d'abord parce qu'un poète a toujours raison d'écrire un chef-d'œuvre, ensuite parce que des renseignements, quels qu'ils soient, ne sauraient enlever à ce sujet le pathétique qu'il comporte, et toutes les dépêches du monde ne m'empêcheront pas d'être ému par le contraste de cette royale destinée, à laquelle semblait réservé le plus beau trône de la terre, et qui s'éteint en pleine jeunesse, en plein amour, dans l'ombre impénétrable et le secret d'une prison d'État.

D'ailleurs, je le répète, à tous ces documents le héros survit et survivra. Ce qu'on sait de don Carlos, c'est qu'il était indisciplinable, ambitieux, d'un naturel plein d'incohérences, fanatique avec des retours

humains, avare avec des travers de magnificence. Il fréquentait toutes les cérémonies de l'Église, et dans l'occasion ne se privait point de l'édifiant et pittoresque spectacle d'un auto-da-fé. Ce qu'on ne sait pas, c'est pourquoi il fut subitement enfermé et de quel genre de mort il périt, après s'être vu refuser par son père le gouvernement et la vice-royauté des Pays-Bas. Sa haine pour le duc d'Albe et l'exécrable pouvoir qu'il exerçait dans ces provinces restera sa meilleure note aux yeux des honnêtes gens. Ce qu'on ignore, c'est ce que l'Espagne fût devenue, si don Carlos eût vécu, bien qu'à tout prendre il semble difficile d'imaginer quelque chose de pire que le régime qui prévalut sous les successeurs de Philippe II. Ce qu'on sait à n'en pouvoir guère douter, c'est que sa mort fut un bienfait et pour ses peuples et pour lui-même ; car elle a permis à l'un des plus grands poètes modernes d'enguirlander sa mémoire d'un nimbe lumineux sur lequel la critique historique peut désormais souffler sans l'éteindre.

III

Verdi fut ainsi le collaborateur de Cavour et de Victor-Emmanuel. A cette même cause de l'indépendance nationale, l'auteur des *Promessi Sposi* avait, lui aussi, dévoué sa vie, et c'est à la mémoire de Manzoni, à la gloire du compatriote et de l'ami, que Verdi consacre sa messe de *Requiem*, œuvre sinon religieuse, du moins inspirée par une pensée toute religieuse.

Musique religieuse, sentiment religieux, ici, gardons-nous d'en douter, va recommencer la fameuse querelle

qui date du *Stabat* de Rossini. Ne nous y engageons pas ; c'est le pont aux ânes. Le *Christ* de Bonnat manque peut-être un peu de simplicité, d'élévation et de caractère divin ; est-ce à dire qu'il ne faut tenir compte à cette peinture ni de son puissant modelé, ni de l'effort vigoureux qu'elle se donne pour sortir de la banalité courante ! Souvenons-nous que nous vivons dans une époque de publicité à outrance, et que l'artiste, quel qu'il soit, ne produit que selon les conditions de son temps. C'est pour l'exposition que les peintres d'aujourd'hui font leurs tableaux d'église, et pour la salle de concert ou le théâtre que les musiciens composent leurs messes ; tout cela, c'est peut-être du vandalisme, mais qu'y faire et que sert d'user sa rhétorique à déclamer contre des choses auxquelles on ne peut rien changer ? Vous reprochez à mon *Christ* son réalisme, à ma partition son caractère dramatique ; mais ce sentiment religieux que vous m'accusez, moi peintre, moi musicien, de ne point avoir, vous critiques qui parlez tant, le possédez-vous à dose quelconque ? Savez-vous seulement ce que c'est ?

Que le siècle commence donc par croire en Dieu, et tous les arts s'inspireront aussitôt de sa foi ; jusqu'alors ayons au moins cette pudeur de ne pas venir assiéger de nos protestations et de nos sottises le musicien ou le peintre qui, dans un milieu d'universelle indifférence, ne prend conseil que de son tempérament pour traiter un sujet de sainteté. L'art religieux vit surtout de l'atmosphère ambiante du siècle qu'il décore et qu'il éternise. Il est un, harmonique : architecture, musique, peinture, tout se tient. Qui veut connaître et comprendre le Giotto, le Pérugin, Raphaël, fra Angelico, doit aller à Rome, à Parme, à

Florence, à Pérouse, à Mantoue, à Sienne : on n'entend Palestrina et Allegri que dans la chapelle Sixtine. Il semble que cette musique-là fasse partie intégrante du monument et pas plus que les fresques ne pourrait en être détachée. Or les fresques ne voyagent pas, ne déménagent pas ; ce qui voyage et déménage, c'est notre art d'aujourd'hui. Cosmopolite, sceptique en même temps que pourvu de facultés d'exécution incomparables, celui-là s'accommode aussitôt de l'emplacement qu'on lui offre, le dôme de Milan comme la salle de l'Opéra-Comique, tout lui est bon. Les anciens maîtres, avant de peindre un tableau, s'informaient de la destination ; autre chose était pour eux de peindre pour la galerie princière d'un palais ou de peindre pour le réfectoire d'un couvent. Nous autres, l'exposition seule nous préoccupe, disons mieux, les expositions, car nous savons que notre œuvre, après avoir diverti la grande ville intelligente, ira poursuivre sa fortune dans toutes les capitales de l'Europe et du nouveau monde, — et c'est à cet art qu'on vient demander du recueillement. Demandez-lui de la couleur, de l'intérêt, de la curiosité, du drame et du spectacle, et, s'il a de quoi vous répondre, il aura bien mérité de la vie moderne.

IV

L'idée qu'on se fait parmi nous du sentiment religieux est quelque chose de vague et d'indéfini. Les uns le placent dans la *fugue ;* mais, pour la majorité, il réside dans l'absence de coloris, de mouvement et d'originalité. A ce compte, la messe de Verdi serait

l'œuvre d'un fier hérétique, car la chaleur vitale y circule à pleines effluves, et l'intérêt, l'émotion qui vous prennent, vous *empoignent* dès les premières mesures, ne vous lâchent plus jusqu'à la fin.

Je ne sais si c'est mal, tout cela, mais c'est beau !

L'inspiration jaillit par éclairs pressés et fulgurants, et le style se comporte comme il sied à quelqu'un qui se respecte et prétend à bon droit être respecté. Cette musique-là parle la langue de son temps, les sonorités, les modulations y sont à toute puissance, et la fugue du *Sanctus* non moins que la fugue finale du *Libera* désarmeraient Cherubini lui-même. C'était bon jadis de s'égayer à propos du style des *Lombardi* et du *Trovatore;* mais, depuis *Don Carlos*, la plaisanterie avait beaucoup perdu, et ceux qui chercheraient à la réchauffer maintenant n'auraient guère les rieurs de leur côté.

Ne vous attendez ni à des cavatines, ni à des phrases concertantes comme dans la messe de Rossini ; rien non plus de ces larges plans à la Hændel : le maître suit le texte, le traduit mot à mot, syllabe par syllabe, bien plutôt qu'il ne le commente ; les morts lui dictent leur prose, et il écrit sa musique sous leur inspiration. Cela vous rappelle par instants le tableau du musée espagnol où saint Bonaventure, sorti de sa tombe, achève dans le trépas la page commencée pendant sa vie. Chaque note est une parole du texte, et vous avez ainsi des effets d'un *rendu* surprenant; les voix des solistes ne se montrent à l'avant-scène que par rapides échappées, la plupart du temps vous les entendez gémir, implorer, se

débattre au sein du formidable ensemble. Au *pianissimo* en *la mineur* du début, sépulcral, effrayant de mystérieux solennel, d'horreur funèbre, s'enchaîne l'ineffable lamentation d'un *Kyrie eleison* récité par le quatuor vocal, et qui se termine avec le chœur; puis éclate le *Dies iræ*, vertigineux dans sa désolation, enlevé à la Michel-Ange, vous diriez le *Jugement dernier* de la Sixtine s'animant et remplissant les airs de sa furie et de sa plainte. Dans le *Recordare*, les deux voix de la Waldmann et de la Stolz se posent devant nous pour la première fois, et quels accents ! quels timbres ! quel sentiment ! Aucun appareil théâtral, point de décor, de mise en scène, point de gestes, l'art seul et son expression : c'est sublime. Quant à la Stolz, la phrase du *Libera* vous la livre tout entière, âme et voix.

Deux sentiments dominent dans la messe de Verdi, l'épouvante et l'imploration. Impossible d'ailleurs de méditer sur la légende catholique qu'il s'agissait de mettre en musique sans être remué par ces deux voix grondantes et suppliantes au fond de ces versets et de cette prose incomparable. Mozart lui-même a fait de ces deux sentiments la note dominante de son *Requiem*, et Verdi doit avoir à cette occasion beaucoup lu Mozart. Je trouve en germe, dans l'œuvre du maître des maîtres, tel effet dont le musicien moderne s'est emparé en le développant, comme c'était son droit : le *Tuba mirum* par exemple, qui, proposé par un seul trombone dans l'œuvre de Mozart, deviendra dans la messe de Verdi ce prodigieux appel des cuivres. — La tempête du jour annoncée par les prophéties tonne et mugit à plein choral, à plein orchestre ; soudain l'ouragan s'arrête, tout se tait, et, au

milieu de ce silence plus terrible encore que l'éploration universelle à laquelle il succède, retentissent les trompettes du Jugement. — Cette phrase, qui semble projeter sa vibration du fond des abîmes de l'espace, vous arrive mystérieuse, étrange, irrésolue ; les anges, des quatre coins de l'horizon, s'appellent, se répondent, les trompettes s'avancent, recrutant les cors et les trombones ; cette vision a quelque chose d'effroyable, ces sonneries sortent de l'Apocalypse ; pourquoi faut-il que le maître me gâte cet effet en ramenant, quelques mesures plus loin, une fanfare dont le réalisme trop militaire détonne en un pareil moment ?

Du reste, on ne peut qu'admirer la singulière habileté avec laquelle les cuivres sont maniés, à deux reprises ils occupent l'intérêt dans cette magnifique symphonie colorée comme un Delacroix. Employés d'abord, ainsi que nous venons de le dire, vous les retrouverez dans le *Libera* lugubres, sourds, voilés, et servant de pédale aux ravissantes harmonies d'une plainte dont le *Lacrymosa* de Mozart et l'*andante* de la sonate *Clair de lune* nous offriraient seuls l'équivalent. Et c'est devant de tels sanglots qu'on ose venir contester l'émotion d'un maître ! Comment donc s'y prenait ce philosophe de l'antiquité pour prouver le mouvement? Il marchait. Voilà un musicien qui, pour nous prouver qu'il est ému, n'a rien trouvé de mieux que de pleurer ; je plains ceux qu'une semblable émotion n'entraîne pas, et qui, au lieu de s'agenouiller devant cet *Offertoire* et cet *Agnus Dei* adorable, continuent à ricaner en vous citant un passage où Verdi se sera souvenu un peu trop du théâtre.

V

On vous dit : « Cette religion, cette compassion, ces larmes-là, sont humaines. » Eh bien, après ? Est-ce l'humanité, oui ou non, qui est en cause? Relisez donc une bonne fois les psaumes, allez au fond de cette *prose* gémissante et menaçante, et vous verrez qu'il n'y est question que de nos angoisses et de nos épouvantements. Le sublime religieux, en pareil cas, n'est et ne saurait être jamais que le sublime humain : *Rex tremendæ majestatis !* Aux pieds de ce juge implacable des Écritures, l'humanité terrifiée implore, supplie ; cet hymne d'invocation à sa miséricorde, ce cri de suprême pitié, d'où sortira-t-il, sinon du plus profond de nos entrailles ? Et, puisqu'il s'agissait de résumer le sujet dans une œuvre épique, quel artiste l'idée religieuse ainsi comprise pouvait-elle trouver parmi les vivants, quel interprète plus convaincu que ce grand musicien qui en même temps est un homme ?

VI

Pendant six semaines, Paris n'eut d'autre émotion que celle-là. On aura vu, l'été, en plein midi, par des chaleurs étouffantes, la salle de l'Opéra-Comique s'emplir, se passionner, éclater d'enthousiasme comme aux plus belles fêtes de l'ancien Théâtre-Italien.

Nous avons entendu la *messe* de Verdi, autant de fois qu'on l'a donnée, et l'étude, la réflexion n'ont fait qu'ajouter au sentiment qu'elle nous avait inspiré le premier jour. Profonde intelligence du sujet,

abondance et variété dans les idées, dans les formes, science des rythmes, puissance et couleur dans les sonorités, vous retrouvez là, à chaque page, l'âme et la main du maître, disons mieux, du maître d'aujourd'hui. L'auteur négligé du *Trovatore* et d'*Ernani*, pris de dédain, au plein de sa carrière, pour un art qui lui avait pourtant valu d'assez beaux triomphes, a pensé que celui-là aurait fait un beau rêve qui, avec le tempérament musical et dramatique dont le ciel l'avait doué, en arriverait à parler la langue de Beethoven, de Mendelssohn et de Schumann. Et ce rêve, par un effort de volonté qu'on ne saurait trop citer comme exemple, est à présent victorieusement réalisé. Se remettre au travail, à l'école, tenter les hasards d'une transformation après vingt succès qui vous ont donné la renommée et la fortune, se réveiller sous ces lauriers et s'écrier : « Ce n'est pas cela ! recommençons ! » j'avoue qu'une pareille façon d'agir m'inculque un certain respect, et qu'en même temps que j'applaudis au chef-d'œuvre, je m'incline devant le caractère viril et résolu de l'artiste qui l'a produit, d'autant que Verdi jouait gros jeu dans cette partie, et qu'il pouvait au bout de l'aventure se trouver fort bien n'avoir fait que lâcher la proie pour l'ombre.

N'était-ce donc point ce procédé qu'il reniait qui lui avait servi à composer des ouvrages tels que la *Traviata*, *un Ballo in maschera* et *Rigoletto* ? Savait-il en définitive ce qu'amèneraient les recherches nouvelles auxquelles il se livrait? *Don Carlos* nous le montra au moment de la crise, tranchons le mot, du tâtonnement. Le public ne se rendit pas bien compte de ce qu'il entendait; cet appareil symphonique le désappointa, la scène même du grand inquisiteur,

superbe d'expression tragique, le laissa froid. On vit là moins les indices d'un changement radical qu'une tentative d'imitation, une sorte de sacrifice à des tendances mal définies. Le Verdi de *Rigoletto* et d'*Ernani* avait en effet dépouillé le vieil homme, l'autre, le Verdi d'aujourd'hui, ne se dessinait qu'à demi. L'inspiration hésitait un peu, la main qui tenait le gouvernail semblait plus occupée à tourner les écueils qu'à cingler hardiment vers les nouveaux rivages. Plus tard, seulement avec *Aïda*, la métamorphose devait avoir son plein accomplissement, et cette *messe* nous livre le maître dans toute la puissance de son activité et comme retrempé entièrement par les eaux du Styx.

Si le dramaturge intervient quelquefois en cette conception sacrée, c'est par le juste sentiment des proportions, par une certaine manière, qui lui est propre, de ne jamais laisser l'intérêt languir. Suivez le public pendant ces auditions, vous le voyez attentif, recueilli ; son émotion, captivée dès les premières notes, grandit de morceau en morceau, et, quand l'œuvre s'achève, se consomme sur un dernier sanglot mystérieux, terrible, ineffable, il veut à peine croire que ce soit fini. Chaque pièce, quelle qu'en soit la valeur particulière, se relie au grand tout harmonique. Au *Dies iræ*, tumultueux, effroyable, développant ses immenses contours et ses labyrinthes de fugues, succède le court et pathétique *Recordare ;* sur le seuil du *Libera*, plein de gémissements, d'implorations et d'épouvantes, vous avez l'*Agnus Dei*, un reposoir dans la nuit sombre. Ce n'est qu'un simple cantique, mais quelle suavité de motif et quels effets dans cette entrée du chœur à l'unisson et dans cette reprise en mineur !

A ce propos, j'entends parler de réminiscences ;

les uns, insistant sur les trois premières notes d'une phrase dont l'effet tout entier est dans les mesures finales, vont publiant que « c'est dans *la Dame Blanche* ». D'autres, non moins judicieux, s'écrient : « Mais non, vous vous trompez, c'est l'entr'acte de *l'Africaine!* » car il est bien convenu maintenant que l'on ne saurait faire chanter à l'unisson les instruments à cordes sans commettre un braconnage sur les terres de Meyerbeer, et dire que les braves gens qui mettent en avant ces belles choses sont les mêmes qui jadis soutenaient que Meyerbeer écrivant cet entr'acte avait outrageusement volé à Paisiello sa fameuse romance : *Je suis Lindor !* Ne plaisantons pas davantage et rentrons dans le ton du sujet.

J'allais oublier de citer le *Lux æterna*, un des plus beaux chants et des plus dramatiques de ce grand poème de la mort. Pour l'opposition de la lumière et des ombres, cela vous rappelle un Rembrandt. Là-haut, dans l'azur céleste, gazouillent les instruments à cordes, tremblotants, scintillants, mystiques, *lux æterna!* En bas, sourds, voilés et funèbres, psalmodient les cuivres : *requiem æternam !* C'est beau comme Mozart et terrible comme du plein chant. Dans le *Libera*, mêmes oppositions, où la Stolz intervient en irrésistible auxiliaire. Cette grande voix éperdue, splendide, quand elle se déchaîne, vous diriez l'ouragan qui souffle au-dessus des flots ; puis tout à coup elle s'apaise, s'éteint dans un *pianissimo* qui vous remue au fond de l'âme et dont le *nuancé*, la *tenue*, vous révèle un art inimitable. De telles voix possèdent tout : force, égalité, solidité ; elles ont en quelque sorte un double *medium*, des *assises* doubles. La *tessitura* du grand et pur soprano prend son centre de gravité

entre le *la* ou le *si* sur la troisième ligne, et le *fa* sur la cinquième ou le *sol;* le contralto pur trouve, lui, son *medium* entre le *mi* sur la première ligne et le *si* sur la troisième. Or les grandes voix dont je parle ont un double appui : le premier, allant de l'*ut* au *sol* sur la troisième ligne, et le second de l'*ut* ou du *ré* sur la quatrième ligne, jusqu'au *sol*. Ce sont là des voix absolument particulières et phénoménales, leur caractère est *sui generis* et point mixte. Elles restent et demeurent *soprani;* quelle que soit d'ailleurs la puissance de leurs notes graves, jamais ces notes ne sauraient avoir la valeur significative du contralto, — voix-clairons dans leur entière étendue, éclatantes et toutes lumière !

A ce titre seul, Teresa Stolz mériterait de figurer dans les annales de l'art du chant : quelle justesse immaculée, quelle sonorité partout égale, quelle audace et quelle sûreté dans la manière d'attaquer la note ! J'ai connu chez la Lind cette faculté de *crescendo* et de *diminuendo* sur les notes élevées ; mais la Lind, timbre mystérieux, n'avait que des groupes de sons, l'instrument manquait d'homogénéité. Le règne de la Lind en fait de musique vocale ne s'expliquera peut-être jamais que par ce magnétisme auquel nul ne se dérobait; règne absolu, autant qu'indéfinissable, tandis que l'art merveilleux d'une Teresa Stolz se peut démontrer à chaque phrase, à chaque note; vous n'avez devant vous ni la Nilsson, ni la Patti, ni virtuosité, ni chinoiserie, c'est la cantatrice forte et naturelle, la *prima donna* par excellence. La voix de la Waldmann a moins de lumière et pour ainsi dire plus de chair ; elle chante en pleine abondance et plein contour et se fie à son *medium*, qui la

porte, elle et sa fortune. A lui seul, ce *medium* splendide est une voix, car dans le haut ni dans le bas l'organe ne se développe en proportion. La Waldmann a par moments des résonnances de ténor. Je ne pense pas qu'on puisse rêver un couple féminin mieux assorti. Avec une pareille tête de troupe, il n'y a chef-d'œuvre de l'ancien répertoire ou du moderne qu'un théâtre ne fût en mesure d'aborder, d'*enlever :* tout Gluck et tout Mozart y passerait. Pendant qu'on les écoute ravi, l'imagination va son train ; on entrevoit la possibilité de certaines reprises, *la Clémence de Titus* par exemple, cette *Bérénice* du Racine musical autrichien, — avec la Waldmann jouant Sextus et la Stolz Vitellia. Illusion et fantasmagorie !

VII

Belle musique, mais profane ! trop de couleur et trop de drame pour l'église ! comme si, dans une époque telle que la nôtre, il pouvait y avoir un idéal religieux en dehors de l'idéal poétique, comme si l'*adagio* du quatuor en *ut mineur*, le chœur d'*Idoménée*, n'étaient pas aussi bien des oratorios. Je vais plus loin, et je soutiens que, dans une période de foi, les morceaux dont je parle eussent naïvement accompagné les cérémonies du sanctuaire ; car, en ces temps-là, tout ce qui touche à l'art étant empreint d'un caractère élevé, nulle ligne de démarcation n'existe entre le ciel et la terre, et ce qui appartient au monde appartient également au domaine de Dieu. Ces incompatibilités, c'est nous, fils d'un âge incrédule et gouailleur, qui les avons créées en cessant de respecter l'art,

en poussant la musique vers les voies perverses où nous la voyons se démener ; et c'est si vrai, que, lorsque nous cherchons une forme pour exprimer notre sentiment religieux, nous remontons le cours des ans, et fouillons dans la bibliothèque du passé, dont les airs de danse, — par cela seul qu'ils furent composés naïvement comme peignait Van Eyck, comme écrivait Sébastien Bach, — deviennent pour nous presque des psaumes.

Vous mettez à contribution les formules dont se servait, il y a cent ans, Hændel, lorsqu'il travaillait pour le concert ou le théâtre, et chacun de s'édifier aussitôt, de murmurer : « A la bonne heure, voilà qui s'appelle de la musique d'église ! » mais alors faire vieux serait la suprême ressource, et l'Église n'admettrait musicalement que ce qui est mort. Un tel propos ne se discute pas. Mozart ni Beethoven, quand ils composent leur musique sacrée, ne se croient obligés de sacrifier à l'archaïsme. Le *Lacrymosa* du *Requiem*, l'*Incarnatus* de la *Messe solennelle,* parlent la même langue que *la Flûte enchantée* et que les symphonies. Ils gardent le costume de leur temps plutôt que d'aller se vêtir à l'ancienne mode. Verdi, dans sa *Messe*, n'a pas suivi d'autre système. Quant à ce reproche qu'on lui fait d'avoir dramatisé le texte, en vérité c'est nous la donner belle ! Le drame ! je voudrais bien savoir comment un musicien s'y prendrait pour l'éviter ? J'ai cité Mozart et Beethoven, mais Orlando Lasso lui-même et Sébastien Bach sont dramatiques en pareil cas, et vous vous attendiez à voir un tempérament comme Verdi s'abstraire de son sujet, rester en dehors ! Ce qu'il faut admirer au contraire dans cette musique, c'est la profonde émo-

tion, la subjectivité du maître ; le sujet ne lui vient pas par les côtés, il est tout entier dans son œuvre. De la première note à la dernière, il traduit, commente cette prose sublime selon sa conscience et selon son art ; il s'humilie, implore, espérant tout de l'infinie miséricorde de ce Dieu qui laisse le champ libre au repentir. On sent que la mort ne prévaudra pas ; même en ces ténèbres, l'espoir luit par certaines éclaircies lumineuses ; *Agnus Dei, lux æterna !* Vous pensez à Dante :

Una melodia dolce
Correva per l'aer luminoso.

Nous n'avons point à controverser la question de culte et d'orthodoxie ; mais nous maintenons que ces cris d'angoisse et d'épouvante, ces sanglots, ces prières, ces tendresses de l'âme qui se refuse obstinément à désespérer, tout cela jaillit du fond d'entrailles humaines, et c'est pourquoi l'œuvre durera.

VIII

Il faut que ce nom de Verdi possède quelque influence talismanique ; dès que ces cinq lettres commencent à flamboyer sur une affiche, les têtes se montent et la discussion se ranime. Parlez-moi de ces hommes puissants auxquels rien résiste, capables de forcer à l'enthousiasme l'indifférentisme le plus récalcitrant, et de ramener, d'un coup de main vigoureux, vers les sentiers de l'art, du plus grand art, toute une foule désœuvrée qui semblait ne plus croire qu'à l'o-

pérette ! Meyerbeer eut cet ascendant, mais il en jouit moins ; car ce fut seulement à dater de sa période française, à dater de *Robert le Diable* et des *Huguenots*, que la gloire le prit. Verdi, au contraire, n'a pas attendu, il n'a même point failli attendre : la renommée est venue à lui tout de suite et sans l'ombre d'hésitation. Du jour de son début à l'heure présente, la faveur du public ne s'est pas démentie un instant, se passionnant tour à tour en 1843 pour les *Lombardi*, en 1850 pour *Rigoletto*, en 1874 et 1876, pour la messe de *Requiem* et *Aïda*.

Autant d'évolutions, autant de crises dont l'Europe entière s'est occupée. Les premières variations de Meyerbeer eurent lieu dans la plus complète obscurité. Chez Verdi, nous comptons déjà trois manières, dont pas une n'aura passé inaperçue. Une énergie extraordinaire de tempérament, l'accent dramatique et mélodramatique au plus haut degré, l'entraînement et trop souvent aussi la frénésie dans la passion, avec cela les grands partis pris dans les masses, des trios magnifiques, des finales qui vous électrisent toute une salle, — voilà pour la physionomie du Verdi de la première manière en réaction contre les vaines élégances du rossinisme, contre l'énervante morbidesse de Bellini, pour le Verdi de *Nabucco*, d' *Ernani*, de *Macbeth*, de *Loïsa Miller* et des *Masnadieri*, « Verdi est une rude pilule à avaler pour la critique de parti pris, — remarque un très judicieux écrivain viennois, M. Hanslick [1], pour cette critique qui, placée en face d'un

1. Notons au passage un fait bien significatif : la pédante Allemagne, longtemps hautaine et rogue, et ne voyant aucune différence entre les opéras de Verdi et ceux de Mercadante ou de Pacini, à partir de *Rigoletto* changea de gamme, et maintenant elle s'est

compositeur puissant et populaire, aime mieux nier carrément que d'aller y voir. »

Rigoletto, *la Traviata* et surtout *un Ballo in maschera* caractérisent une nouvelle période où l'influence française se fait sentir à certaine recherche du détail, à certains raffinements d'exécution, à l'étude moins négligée de l'expression dramatique.

Ici je demande qu'il me soit permis d'insister un moment sur cette partition de *Rigoletto*, surtout à cause de son admirable quatuor un pur chef-d'œuvre répondant à la fois à toutes les conditions et de la musique et du théâtre, et qui, sans rien abdiquer de la belle et mélodique phrase italienne, vient rendre comme par anticipation le plus éclatant témoignage à la théorie moderne de l'opéra.

Quatre personnages sont en scène, quatre figures à manœuvrer à tour de rôle et d'ensemble. D'un côté, ce père et cette fille : la tragédie vengeresse, éperdue ; de l'autre, la comédie filant son nœud avec ce roi aviné, libertin, et la drôlesse qu'il chiffonne ; les cris de rage et les sanglots se mêlant aux gaillardises de taverne, les grossiers baisers et le choc des verres s'enchevêtrant aux malédictions, aux soupirs d'angoisse. Insisterai-je sur la partie *technique*, dirai-je l'art du maître dans l'emploi des procédés matériels ? Art merveilleux, qui fait, de cette scène si puissante au point de vue dramatique, une chose irrésistiblement belle au point de vue du beau musical absolu. Écoutez, suivez le travail harmonique, ces chants indépendants qui se combinent, se fusionnent sans

mise sur le pied de ne parler de l'auteur d'*Aïda* et de la *Messe* qu'avec toutes les déférences esthétiques et comme il sied de parler des maîtres.

complaisance, sans *cheville*, ces notes aiguës à grande valeur, ces syncopes déchirantes, ces notes à contre-temps exprimant chez la jeune femme outragée la suffocation, le désespoir et les élancements d'une tendresse insurmontable, — chez Maguelonne la moquerie joyeuse rendue par des notes à petite valeur, des *staccati* du tour le plus léger, le plus spirituel; le roi s'en donne à cœur ouvert, et, si aisé, si bon enfant que soit le mouvement de sa romance, vous sentez qu'il *s'amuse* et ne croit pas un mot de ce qu'il conte; quant au bouffon, étudiez ces notes saccadées à petite valeur, ces chromatiques, ces modales mineures à grande valeur, et cherchez si la musique a sur sa palette des tons plus vigoureux et plus féroces.

IX

Cependant les principes du wagnérisme se sont répandus de par le monde, la musique de l'avenir et la mélodie continue ont posé bruyamment leurs conclusions. A ce moment (1867) arrive *Don Carlos*, œuvre de transition, œuvre amphibique, étrange composé de cantilènes italiennes et de récitatifs prolongés, assemblage des éléments les plus divers, qui nous montre des préoccupations symphoniques, un orchestre chargé, compliqué, se surmenant, et parmi toute sorte d'incohérences, l'admirable finale de l'*auto-da-fé* et la scène entre Philippe II et le grand inquisiteur. Un pas de plus, laissez le temps au maître de se retrouver, de se reconquérir lui-même, et vous avez d'abord *Aïda*, puis la *Messe pour Manzoni*.

X

Cette *Aïda* tient une place à part dans le répertoire de Verdi : c'est là son œuvre d'art par excellence ; le maître n'a jamais rien écrit de plus fort. Aller au fond d'une pareille composition n'est pas un simple jeu. Comme l'Isis égyptienne dont elle s'inspire, cette musique a ses voiles qu'il faut savoir soulever, et alors que de beautés, d'ordre purement technique, vous découvrez qui vous avaient échappé, saisi que vous fûtes d'abord par l'ivresse de ces mélodies, l'impulsion de ces rythmes, irrésistibles courants dramatiques qui se croisent à l'extérieur ! N'allons pas croire cependant que tout le monde soit content. L'homme est un animal fort bizarre et généralement grand ennemi de ses plaisirs. Personne n'ignore dans quel discrédit était tombé naguère l'ancien opéra italien. Eh bien, il suffit qu'un musicien de génie se rencontre et fasse résolument acte de souveraine et radicale régénération, pour qu'à l'instant mille partisans vrais ou faux du passé dressent l'oreille et protestent au nom de la routine. Voyez-les se démener, tous ces malveillants déguisés en voltigeurs du donizettisme. Écoutez-les demander qu'on les ramène aux platitudes du passé : « Et la cavatine, monsieur, qu'en faites-vous ? Que faites-vous du *canto spianato*, si cher au divin Rubini, de ce *bel canto italiano che nell' anima si sente ?* Oh ! la *Niobe* de Pacini, la *Vestale* de Mercadante, qui nous les rendra, qui nous rendra madame Fodor et la Pisaroni ! » J'entends par contre, autour de moi nombre d'honnêtes gens s'é-

crier : « C'est du Wagner ! » Rien de moins juste. Verdi, en s'efforçant de se rapprocher d'un idéal plus haut, en mettant au service de cet idéal toutes les ressources de la science moderne, n'entend pas se convertir aux théories du mystagogue de Bayreuth, et la preuve, c'est qu'il reste à travers tout, dans *Aïda*, le mélodiste que nous connaissions. Loin de rompre avec sa mélodie, — on ne rompt pas avec la mélodie, c'est elle qui vous plante là, — il se contente d'en agrandir le caractère et de la dégager des éléments vulgaires qui jadis avaient pu contribuer à sa popularité. Quand on a, comme le maître qui nous occupe, l'avantage de s'appuyer sur une technique traditionnelle aussi puissante que celle de l'école italienne, on n'abandonne point de gaieté de cœur une semblable position. Je prends pour exemple le finale du deuxième acte. Après une tragédie de palais, — le duo de jalousie entre Amnéris et Aïda, — le finale s'ouvre par une marche triomphale éclairée de fanfares, et quelles fanfares ! deux groupes de trompettes thébaines gigantesques donnant à toute sonnerie ! Là-dessus la marche développe son motif, dont le corps de ballet, pirouettant et gambadant, scande le rythme. Cependant le théâtre s'emplit d'une foule immense : prêtres, guerriers, prisonniers, peuple, esclaves, tout ce monde émettant ses vœux, lançant vers le ciel ses prières et ses objurgations. Les prisonniers, parmi lesquels se trouve le père d'Aïda, demandent leur grâce, les prêtres la refusent : Radamès intervient alors, et le roi finit par céder aux instances de son jeune général victorieux. On devine ce que devait amener, comme effet d'ensemble et de projection instrumentale et vocale, un pareil conflit dramatique

traité musicalement par un homme qui, dans l'emploi du *crescendo*, n'a pas son égal au théâtre : trois chœurs manœuvrent devant vous à la fois, distincts et confondus en un seul, distincts parce que chacun a son motif, confondus parce que chacun de ces motifs particuliers va se combiner et se perdre dans le formidable *tutti*. C'est d'une coloration, d'un mouvement, d'une audace à vous éblouir ; mais cet admirable morceau, si original qu'il puisse être, n'en conserve pas moins la coupe du finale italien, et c'est bien là ce dont je lui sais gré. Croyez-vous qu'un génie, si magnifiquement doué qu'il soit, arrive du jour au lendemain par le seul acte de son inspiration *subjective* à produire de tels effets ?

Dans ce finale, conception superbe, il y a deux choses : les idées, l'impulsion musicale et dramatique qui n'appartiennent qu'à Verdi, et la forme dans laquelle ces idées et ce drame se meuvent, la coupe et les grands plans d'architecture, héritage des siècles et du pays de Dante, de Palestrina, de Pergolèse, de Cherubini et de Rossini. Et cet adorable duo entre Amnéris et Radamès au quatrième acte, quel autre qu'un Italien de race trouverait cette inspiration, et, l'ayant trouvée, la formulerait ainsi d'un style net, solide, lumineux comme le cristal de roche ? En dehors du morceau que je cite, les beaux duos foisonnent : au premier acte, duo entre Amnéris et Radamès se terminant en trio à l'entrée d'Aïda ; au second, duo tragique entre les deux rivales, plein d'énergie, de pathétique, où reparaît, au milieu des colères jalouses de la fille du roi et du déchaînement de ses menaces contre la pauvre esclave éthiopienne, une phrase divinement

élégiaque entendue dans le prélude symphonique servant d'ouverture : *Amore! amore!* et que vous respirez chaque fois comme l'émanation mélodieuse de ce caractère ; enfin le duo du dénouement avec sa *strette* passionnée. — Le jeune chef des armées égyptiennes, Radamès, condamné à mort pour crime de haute trahison, est enterré vivant ; mais, dans le caveau funèbre où l'infortuné doit subir son supplice, Aïda, furtivement, s'est glissée et vient recueillir les derniers soupirs de son amant et mourir avec lui. Par le fait, c'est bien un duo, puisque nous avons là devant nous un drame musical à deux personnages ; mais prenons garde que le décor est à compartiments et qu'au-dessus du caveau s'ouvre à nos yeux le temple de Phtah ruisselant de lumières et d'harmonies sacrées. Nous avons donc affaire, on le voit, à l'un de ces violents effets de contraste que l'auteur du *Miserere*, du *Trovatore* et du quatuor de *Rigoletto* s'entend mieux que personne à gouverner. Les cantiques d'en haut se marient aux voies plaintives d'en bas ; cependant ni la curiosité du spectacle, ni les complications harmoniques, ne détournent l'intérêt de ce qui se passe à l'étage inférieur. Après quelques mesures empreintes d'ineffable douleur et sur lesquelles entre Aïda, le duo s'engage : d'abord un *andante* doux, tendre, pathétique, puis l'adieu suprême, l'extase amoureuse dans la mort : *O terra addio, addio valle di pianto!* Une mélodie céleste, je ne sais quoi d'ailé, de pur, le sillon lumineux d'une âme s'envolant vers l'infini ; car cette partition tonnante et fulgurante, cette œuvre grosse de toutes les tempêtes de l'instrumentation moderne, finit par un soupir d'amour.

Où trouver dans tout cela trace de wagnérisme ?

Qu'est-ce que le dialogue récité et la mélodie continue ont à réclamer dans un système uniquement préoccupé du beau dramatique et musical qui, négligeant la lettre pour l'esprit, dédaignant un mot à mot servile, ne s'attache qu'à rendre l'expression de la situation, et, sans empiéter sur la liberté de l'artiste, laissant au génie ses franchises d'allure, n'en maintient pas moins à son programme le duo, le trio, l'air, la romance, le finale, toutes ces belles formes d'invention et de tradition italiennes, véritable canon liturgique de l'opéra ?

XI

La Stolz chante Aïda, la Waldmann fait Amnéris : l'une et l'autre, le public de Paris les connaissait d'avance pour les avoir acclamées dans la célèbre *Messe*.

Amnéris, c'est l'altière Vasthi de Racine ; malheur à qui se rencontre sur son chemin ; sa jalousie a des bonds de tigresse et d'un coup de griffe vous extermine. Aussi, pauvre Aïda, quel triste sort ! Aimer le même guerrier que cette furie, et, danger plus grand encore, être aimée de lui ! Cette fille de tant de rois, superbement inéxorable, c'est la Waldmann qui la représente, et, pour une tragédienne de vingt ans, elle n'y va pas de main morte. Princesses de l'ancien répertoire classique, Atalide, Junie, vous si bien élevées, si convenables, que diriez-vous à voir cette jeune fille s'abandonner à toutes les violences, à toutes les frénésies d'un grand premier rôle ? Plusieurs reprochent à la Waldmann de jouer ce personnage d'Amnéris et de le chanter à outrance ; le fait est qu'elle

ne s'y ménage pas ; mais franchement peut-on blâmer une telle amazone de combattre avec tous ses moyens? On l'engage à se modérer, à se réserver davantage, et la vaillante continue à se prodiguer, donnant sa belle et sympathique voix en toute résonnance, et, dans le duo du second acte, passionnant la salle par son diable au corps.

Un maître a toujours les interprètes qu'il mérite ; en ce sens, Verdi doit se féliciter. N'est-ce pas un touchant spectacle que le dévouement de ces deux femmes si intimement liées à la fortune de ses deux chefs-d'œuvre et qui parcourent ainsi le monde en l'évangélisant au nom d'*Aïda* et de la *Messe pour Manzoni!* Teresa Stolz surtout semble brûler de cette flamme du prosélytisme. Il y a dans sa voix chaude et nerveuse, dans son geste ému, attendri, comme une puissance de conviction qui vous électrise. Regrettons seulement que, pour une fois qu'il nous est donné d'admirer au théâtre la grande artiste, elle nous apparaisse sous les traits d'une Éthiopienne plus que basanée. Piètre ornement pour la beauté que ce maquillage sombre! Du reste, nous touchons au côté critique du sujet ; cette couleur locale de commande, et fort de circonstance au pays des pharaons, devient en Europe une vraie disgrâce et projette même à la longue une certaine monotonie sur la partition.

Sans être un esprit absolument frivole, on peut n'avoir qu'un enthousiasme assez médiocre pour le cérémonial du vieux culte égyptien. Ces idoles colossales, ces dieux à tête de singe ou d'épervier, nous les connaissons d'ancienne date, et le théâtre italien ne nous les a que trop servis ; vous me direz que, depuis, les temps ont marché et que les prêtres et les

prêtresses d'Isis, dans *Aïda*, composent un personnel bien autrement sérieux que les ministres légendaires du temple de Bélus dans la *Sémiramide* de Rossini ; il n'en est pas moins vrai que ces allées et venues de figurants en costumes plus ou moins hiératiques, impriment à l'action un caractère d'éternel solennel, dont la musique se ressent ; les mouvements lents prédominent, les contrastes manquent ; toujours des marches triomphales et des chœurs de prêtres, il vous faut attendre un acte entier pour saisir au vol une mesure à trois temps. Au Caire, l'égyptologie avait sa raison d'être, mais nous qui n'aimons guère ce vieil Orient qu'à l'Académie des inscriptions, et ne nous intéressons, au théâtre, ni à ses mœurs, ni à ses religions, ni à sa politique, ces processions de mystagogues et ces défilés de moricauds, ce rituel et ce bois d'ébène nous ennuient. N'importe, étant donné ce sujet ethnographique traversé par trois ou quatre situations transcendantes, mais toujours dans la violence et la note sombre, on n'en admire que davantage le génie du musicien capable de vous promener ainsi dans une crypte, et de vous y tenir en haleine et sous le charme quatre heures durant.

Arrivé à ce point de sa carrière, Verdi ne s'y arrêtera pas ; fort de sa virtualité native et des riches trésors acquis, il tentera au théâtre comme ailleurs d'autres explorations, et, le jour qu'il lui plaira de s'inspirer d'un poème intéressant, varié, poétique et surtout mieux en rapport qu'une chronique du temps des pharaons avec les idées et les goûts de l'âge actuel, ce jour-là, l'auteur d'*Aïda* lui-même aura trouvé son maître.

CHARLES GOUNOD

I

Les choses doivent rester ce qu'elles sont, et les chefs-d'œuvre ne se font pas avec des chefs-d'œuvre.

Ce qui dans un opéra doit prévaloir, c'est la musique ; elle est là pour étudier, peindre les caractères, passionner le drame, inventer, colorer, composer, créer. D'elle tout émane et tout retourne à elle. Une anecdote de l'histoire, un fait aventureux, ce qui se lit dans tous les romans, la chronique avant qu'elle ait reçu une consécration définitive, la légende avant la lettre, voilà ses vrais points de départ, ses vraies sources. D'un simple récit de la forêt, Weber tire le *Freischütz;* un fabliau traité Dieu sait comme lui inspire son *Euryanthe*, un conte bleu son *Obéron*, et, pour donner lieu d'exister au *Fidelio* de Beethoven, le premier thème venu de sensiblerie bourgeoise aura suffi. Meyerbeer ne connaît pas d'autre esthétique ; il sent que c'est la bonne et s'y tient. S'il lui plaît d'avoir une fois maille à partir avec le diable, il

évite soigneusement de se rencontrer avec Méphisto, qui pourrait le berner d'importance et vouloir recommencer avec lui la célèbre scène de l'écolier. C'est un goût du reste assez commun à tous les forts d'aimer à boire dans leur verre et de ne trinquer volontiers qu'avec leurs propres créations. Si cette méthode n'existait pas, Richard Wagner assurément l'eût inventée, la musique étant, selon sa théorie, trop intimement liée à l'idée littéraire pour jamais pouvoir s'accoler au texte du génie en manière d'*illustration*. Si les poétiques légendes de Tannhauser, de Tristan et de Lohengrin eussent, comme celle de Cymbeline, passé au préalable par les mains d'un Shakspeare ou d'un Gœthe, il est à croire que le musicien de l'avenir, dont de jour en jour s'occupe davantage le présent, les eût très respectueusement laissées à leur place. La musique n'est point faite pour cet emploi médiocre; elle a sa vocation qui lui est propre, ses destinées à courir seule, elle a son coup d'aile et de nageoire : pour fendre l'espace et remonter les fleuves, ce n'est pas son métier de s'atteler à plus gros qu'elle. Colorier sur vélin les majuscules d'un fabliau est un art exquis ; mais on n'enlumine pas un dessin de Léonard ou de Michel-Ange.

Chopin disait : « Je ne sais rien au monde de plus haïssable qu'une musique qui n'est ni sans détour ni sans arrière-pensée. « N'était-ce point là définir d'avance l'art de M. Gounod, ce style plein de détours et d'arrière-pensées et dont l'habileté consiste à vous faire toujours croire à des dessous qui n'existent pas. Je tiens certes le style en très haute estime, mais je prétends aussi qu'on ait du pathétique et de la couleur, que les caractères soient mis en relief, les si-

tuations abordées de front. Un auteur dramatique qui au théâtre se contenterait d'être *littéraire*, n'aurait rempli que la moitié de sa tâche, et ce n'est point assez pour un compositeur d'opéra d'être un calligraphe sans reproche. Simplicité, cohésion, autorité de style, les vrais chefs-d'œuvre n'existent qu'à ce titre. Or, dans ce *Faust*, point de grand parti pris, tout y est détail, afféterie, juxtaposition de pièces, quelquefois très remarquables, presque toujours disparates. A côté de la *kermesse*, puissamment conçue, noblement écrite, mouvementée, incidentée, pittoresque, page de maître, où fait seule tache une mesquine valse de salon ; — à côté de la scène du roi de Thulé, peinte élégamment à la manière archaïque d'un Leys, voici, flamblante et pailletée de vocalises de bravoure, la cavatine des bijoux, qui pourrait tout aussi bien figurer dans *l'Ambassadrice ;* puis viennent, dans la scène de l'église, les élancements vers Meyerbeer ; dans le tableau du retour de Valentin, la pompe militaire de *la Juive* d'Halévy, et, toujours et partout, la mélopée wagnérienne passée à l'alambic de l'hôtel Rambouillet et précieusement édulcorée d'une once de miel de l'Hymette.

Voyons un peu les caractères. Marguerite se montre, abordons-la. Quelle est cette jeune personne toute confite en mièvrerie, et d'où vient-elle ? Assurément point de chez Gœthe. Sa Marguerite à lui est une nature simple, réfléchie, adorable : non seulement elle n'a jamais aimé, mais elle ignore jusqu'aux moindres choses de l'amour, et son absolue innocence fait son charme. Or un opéra ne pouvait, on l'imagine, se contenter de si peu. La Marguerite à laquelle ici nous avons affaire a déjà son galant, un

certain petit Siebel, espèce de chérubin sentimental qui la rencontre au puits, lui cueille des bouquets au clair de lune, l'embrasse entre les portes, et cause d'elle avec ses camarades de la brasserie. Comment M. Gounod ne s'est-il pas aperçu qu'en maniérant ainsi le type, il le tuait? Comment un esprit aussi délicat que le sien n'a-t-il pas compris que cette complication, d'ailleurs vieillote et ridicule au seul point de vue scénique, engageait tout l'ensemble du caractère? Marguerite, avant sa rencontre avec Faust, n'a jamais reçu les compliments de personne ; absorbée par les soins et les soucis de la famille, toute à ses devoirs religieux, à ses occupations domestiques, elle a grandi obscurément, honnêtement. Si l'hommage de Faust éveille en ses sens un pareil trouble, c'est que cet hommage est le premier qu'un homme ait osé lui adresser. Faites que son innocence ne l'ait pas jusque-là infailliblement protégée contre les aveux, qu'elle ait été, je ne dis pas atteinte, mais simplement effleurée, et l'idéal aussitôt s'évanouit ; vous avez, à la place de Marguerite, une de ces aimables filles d'Ève qui, dans l'école buissonnière de l'existence, prennent, en attendant mieux, les bouquets qu'on leur offre, et plantent là leur Siebel pour courir au damoiseau qui se présente un écrin sous le bras. Siebel n'avait que sa chanson et son pot de giroflée; Faust donne des diamants, va pour le docteur, et qu'on se le dise! En vérité, pas n'était besoin d'évoquer le diable pour séduire un pareil tendron d'opéra-comique. *Sienna mi fece, disfece mi maremma*, soupire en un vers d'inexprimable mélancolie la dame de Toloméi, ce que librement nous traduirions ainsi : « Weimar m'a faite, et Paris m'a défaite. »

J'étonnerais peut-être fort M. Gounod, si je lui disais que, tout en s'imaginant composer d'une façon plus ou moins définitive la musique du poème de Gœthe, il écrivait simplement un opéra italien de la meilleure école. Les chanteurs ne s'y sont pas trompés, et l'une des causes de la renommée de cette musique dont la valeur seule n'expliquerait point le succès, — une des principales causes de la popularité européenne de cet ouvrage doit être recherchée dans l'attrait tout particulier qu'elle exerce sur le tempérament des virtuoses les moins préoccupés à coup sûr de cet accord tant rêvé de nos jours entre le drame et la musique, et aux yeux desquels le docteur Faust est un premier ténor qui chante des duos et des *cabalettes*, habillé à la mode du fameux *bonhomme* d'Ary Scheffer, et Méphistophélès un baryton ayant pour caractère deux plumes de coq à son bonnet.

J'ai vu ainsi un peu partout, l'ouvrage de M. Gounod représenté à l'*italienne*, et, chose triste à dire, la musique, à ce travestissement de l'idée de Gœthe, la musique gagnait plutôt qu'elle ne perdait.

Autant de cantatrices, autant de Marguerites différentes, le type ayant disparu, la personnalité de la virtuose survit seule, qu'elle s'appelle Carvalho ou Nilsson, qu'elle ait nom Patti ou Lucca, soyez sûr d'avance qu'elle n'en fera jamais qu'à sa tête ou qu'à sa voix et que ce sera toujours aussi charmant, et encore charmant n'est point ici le mot : il y a dans la langue anglaise un adjectif bien autrement pittoresque et qu'il faudrait emprunter pour rendre ce petit style aimable, ce quelque chose de naïvement raffiné, de pastoral, de galant, de joli, qui fleurit dans nos

expositions, dans nos salles de concert, nos théâtres et nos jardins.

Lovely ! avez-vous jamais entendu, disons mieux, jamais vu ce mot si doux s'échapper des lèvres d'une Anglaise? car il faut à la fois entendre et voir pour apprécier comme il convient les délices ineffables du mot *lovely !* — Cela ne se prononce pas du bout des lèvres, mais s'exhale des profondeurs de l'être avec un regard chargé d'extase et de ravissement. *Sweet* est trop simple, trop modeste, trop terre à terre, et n'en dirait pas davantage que le *lieblich* des Allemands ou l'*agréable* français, épithètes qui ne savent pas se prolonger dans l'infini et ne vivent que ce que vivent les roses; tandis que le mot dont je parle est comme ces nuages teints de la pourpre du soleil et qui, se dissipant, s'en vont dorer tout un horizon; il émeut jusque dans ses cordes les plus intimes la voix qui le soupire et sur-le-champ écarte toute idée vulgaire et triviale de l'objet auquel il s'applique. — *Lovely*, dans la bouche d'une Anglaise, répondrait assez à ce qu'était, du temps de madame de Staël, l'exclamation de *romantique*, mais par occasion seulement, car encore y a-t-il la nuance. Le torrent qui roule avec fracas du haut des Alpes est *romantique*, le lac d'Enghien est *lovely*. Cette terreur mystérieuse, ce pressentiment de l'infini qu'éveillent les grands spectacles de la nature, voilà l'idée du romantique; le *lovely* n'affiche point tant de prétention. L'agréable, le joli, le sentimental lui suffisent. Les albums où s'épanouissent de frais et souriants visages d'enfant, où les jeunes filles cueillent des fleurs, où les petits garçons font voguer leur nacelle à travers les nénufars : *lovely !* Une fabrique, et, sur le premier plan, assise au milieu du

feuillage et dans l'attitude des madones de Raphaël, une mère allaitant son nourrisson, un groupe de pêcheurs napolitains avec un saltarello grattant sa mandoline, tandis que les belles filles se trémoussent et que les chiens « intelligents prennent part à leurs jeux » : *lovely ! lovely !*

Le Faust de Goethe est *romantique*, celui de M. Gounod est *lovely*.

Que mademoiselle Nilsson ne soit point Marguerite, je l'admets volontiers ; mais madame Carvalho ne l'est pas davantage, ni la Patti, ni la Lucca. Chacune de ces dames exécute le rôle en y faisant briller habilement la virtuosité qui lui est propre, et toutes ont raison, car il s'agit, ne l'oublions pas, bien plutôt d'un opéra écrit dans les données du Théâtre-Italien que d'une de ces conceptions où règne un plan déterminé, où se laisse voir une étude suivie des caractères. Cette fameuse phrase, que madame Carvalho débitait avec tant de calme et de radieuse pureté, sait-on, par exemple, comment la Lucca l'a comprise? Elle paraît à peine, et déjà brûlent dans son accent toutes les flammes d'un tempérament qui ne se contient plus. Le désordre des sens éclate dans ses paroles. La jeune fille qui a de ces ardeurs, de ces désirs, ne fut jamais pure un seul jour. Voilà certes une version qui ne se rattache guère au texte de Gœthe, et cependant c'est enlevant. Inutile d'ajouter que la Lucca, en sa qualité d'Allemande, connaît son *Faust,* et que son interprétation, qui, selon Gœthe, ne serait point la bonne, devient tout à fait permise dans un opéra italien, où la cantatrice n'a qu'à se donner libre carrière.

« Mais, dira-t-on peut-être, s'il ne s'agit que d'un opéra italien, pourquoi ce grand succès en Allema-

gne ? » Soyons juste, et, tout en rendant à la partition de M. Gounod le tribut d'estime qu'elle mérite, n'allons pas ingénument lui faire honneur de tant d'heureuses chances qu'elle devait emprunter à un sujet qu'on peut maltraiter, insulter, ravager, mettre en pièces, mais qui résiste à tout, aux profanations doucereuses du librettiste comme au vandalisme brutal du dramaturge. Il y a ainsi, dans les hautes régions de la pensée, deux ou trois chefs-d'œuvre qui, sous quelque forme qu'ils nous apparaissent, ne sauraient manquer leur effet. Le génie, en les créant, les a si virtuellement imprégnés de sa substance, que, jusque dans les plus ineptes découpures, dans les plus critiques transformations, quelque chose de divin se retrouve. — Un soir que j'allais à *Princess's Theater* voir Fechter dans *Hamlet*, il m'arriva d'être en retard. Ne pouvant gagner ma place sans déranger toute une foule, j'attendis la chute du rideau, qui venait à peine de se lever, et, l'œil collé à la vitre d'une loge, je suivis du dehors tout le premier acte. De ce qui se disait sur le théâtre, je n'entendais naturellement pas une parole, et cependant ce spectacle, par sa grandeur, me touchait, m'entraînait. Une telle logique présidait à toutes ces entrées et sorties, un si grand art faisait aux grandes scènes succéder des scènes courtes, tant de pittoresque et de poésie rehaussait cet appareil théâtral, que, même réduit à cet état de simple fantasmagorie, l'*Hamlet* de Shakspeare tenait encore. Du chef-d'œuvre de la pensée humaine, je ne voyais se jouer que la pantomime, et pourtant c'était encore splendide.

C'est justement ce qui arrive au public de Vienne, de Berlin ou de Darmstadt, lorsqu'il assiste aux re-

présentations du *Faust* de M. Gounod : il voit le plus dans le moins. Si diminuée que soit l'idée, elle fait revivre devant lui tout un monde de prédilection, et pour bien réussir et mériter de l'Allemagne, c'est assez pour cette musique d'accompagner les scènes typiques du rouet, du jardin, du puits, de l'église et de la prison, d'être le prétexte d'une manifestation nouvelle d'un poème dont les épisodes, éternellement reproduits, vivent dans toutes les imaginations, dans tous les cœurs.

Et encore, qui oserait soutenir que l'Allemagne raisonnante et discutante, l'Allemagne de la haute critique et de l'esthétique ait jamais sérieusement adopté l'ouvrage de M. Gounod ? Qu'on l'ait beaucoup représenté à Vienne et à Berlin, je l'accorde ; mais on y représente aussi beaucoup les opéras de Donizetti et de M. de Flotow. Pour obtenir ce genre de succès, il suffit qu'une partition ait de quoi se prêter à l'exploitation des Patti et des Nilsson, des Niccolini, qui, leur virtuosité y trouvant son compte, se chargent de la colporter dans leurs bagages entre la *Lucia* et *Marta*. Quant à la critique allemande, comment voyons-nous qu'elle ait jugé, classé le *Faust* de M. Gounod ? Sans parler ici de l'exécution sommaire infligée par Richard Wagner, du coup de foudre olympien, je m'adresse aux simples mortels, aux écrivains ayant voix et qualité, aux Hanslick, aux Ambros, gens d'autorité incontestable et qui ne passent pas pour être bien méchants ; je les consulte avec scrupule et m'aperçois avec satisfaction plénière qu'ils n'ont point dit autre chose que ce que j'ai moi-même toujours écrit dans la *Revue des Deux Mondes* comme ailleurs [1].

1. Voir nos *Tableaux romantiques de littérature et d'art*, p. 409.

Edouard Devrient, aussi longtemps qu'il fut directeur de théâtre, s'interdit de monter l'ouvrage de M. Gounod parce que, jugeait-il, c'était aller à l'encontre de l'impression que le chef-d'œuvre de Gœthe doit produire sur le public et fausser le sens du poème auquel cette musique ne répond pas. C'est qu'en effet, pour bien goûter cette musique souvent exquise, et se pâmer d'aise à ses tendres langueurs d'Araminthe, il faudrait pouvoir oublier le vrai *Faust*. « Charles Gounod, écrit M. Ambros, a composé, ainsi que chacun sait, un opéra sur ce sujet, mais en ayant bien soin de ne conserver que les scènes à tableaux et de laisser de côté tout ce qui contribue à placer le poème de Gœthe au rang de la *Divine Comédie* et des plus grands chefs-d'œuvre de tous les temps. Impossible de voir sans indignation ces figures misérablement profanées, tous ces trésors de poésie dilapidés, Marguerite travestie en cocotte parisienne, la formidable scène du réveil matinal au bruit des cloches de Pâques, remplacée par un chœur de moissonneurs qui passent, Méphisto, le type incomparable, transformé en un pantin de bois grossièrement taillé, peinturluré de couleurs voyantes, et pour comble de pitié, le compositeur à bout de souffle dès l'introduction et qui sue sang et eau en pure perte à vouloir nous initier musicalement, aux élucubrations philosophiques du vieux docteur. C'en est assez des vocalises minaudières d'une cantatrice qui plaît, pour faire accepter de tout un public une telle honte infligée à l'un des plus augustes monuments du génie allemand. » N'interrompez pas les musiciens ! » dit le sage Sirach, lorsqu'ils chantent ; volontiers on retournerait l'apologue pour s'écrier ici : « Mais, malheureux, res-

« pecte donc le poète, et lorsqu'il a comme Gœthe, à « nous raconter des merveilles, ne musique pas au « travers. » Le fait est que le tort capital de la partition de M. Gounod, c'est de se substituer dans la mémoire du public au *Faust* de Gœthe et de vulgariser toute sorte de notions fausses sur les caractères et les scènes *drastiques* de la tragédie.

Et, de peur qu'on en ignore, M. Ambros appuie sa discussion d'une anecdote bien amusante. « Un de mes amis, poursuit-il, avait pour élève une très noble dame à laquelle il enseignait les classiques. Un jour, lisant *Faust* avec elle, et comme on venait d'aborder la scène de la taverne d'Auerbach ; il la vit tout à coup se troubler, s'interrompre ; puis, sa mauvaise humeur ne se contenant plus : « Vraiment, s'écria-t-elle, c'est à n'y rien comprendre ; vous m'expliquerez, monsieur le professeur, à quoi pensait Gœthe en faisant une pareille caricature de Siebel, le plus gentil, le plus tendre et le plus idéal des amants ! »

II

Lorsque j'entends un ouvrage de M. Gounod, j'éprouve une impression tout agréable ; mon esprit, dès l'abord, trouve son compte à cette période correcte, bien ordonnée, où ce qui précède est toujours en harmonie avec ce qui va suivre ; mes oreilles se délectent à cette sonorité toujours maîtresse d'elle-même, qui, soit qu'elle se livre ou se contienne, conserve sa vigueur et sa plénitude. Je ne me demande pas si ces modulations, ces accords sont dans les règles : ce bien-être qu'ils me procurent est assez pour

me convaincre et je me dis : « C'est musical, » comme en lisant telle bonne page d'un écrivain, je me dirais : « C'est littéraire ».

M. Gounod connaît à fond les maîtres. Il conserve sur le plus grand nombre des compositeurs de notre temps le très rare avantage d'avoir beaucoup entendu, beaucoup lu et relu de la façon la plus intelligente, passant des anciens aux modernes, compulsant dans leurs mille variétés tous les styles. Qu'est-ce que l'invention en dernière analyse, sinon une combinaison nouvelle des idées soigneusement amassées, élaborées dans notre esprit ?

Ces notions si variées, si multiples, M. Gounod les possède toutes et les gouverne avec un art sur lequel je me plais à insister, parce qu'il constitue, selon moi, le trait particulier de sa physionomie musicale. Rien ne lui est étranger de ce qu'ont pensé les anciens et les modernes. Son éclectisme embrasse le passé, le présent, et jusqu'à l'avenir même.

Après avoir, dans *le Médecin malgré lui*, — une de ses plus aimables partitions, — très ingénieusement exploité l'archaïsme, et montré ce qu'un esprit aussi habile que le sien pouvait tirer de résultats féconds de son commerce avec les vieux maîtres ; après avoir fait du nouveau et de l'exquis avec ses réminiscences, nous l'avons vu, dans *Faust*, coqueter avec un certain italianisme tempéré par l'introduction systématique d'un style instrumental très soutenu, puis enfin, dans *Mireille*, essayer de rompre avec la tradition de Meyerbeer pour se rallier aux théories de Wagner. Il va sans dire que cette dernière évolution, comme toutes les autres, s'est opérée discrètement et de façon à ménager le plus possible toutes les sympathies

acquises. M. Gounod use en musique du procédé bien connu dont se servait jadis en littérature Casimir Delavigne, qui, lui aussi, s'évertuait de la meilleure foi du monde à produire des tragédies classiques qui fussent en même temps des drames romantiques. Comme l'auteur des *Enfants d'Édouard* et de *Louis XI* cherchant à marier ensemble Racine et Victor Hugo, le chantre de *Mireille* n'eût pas demandé mieux que de concilier Richard Wagner avec Mozart. Le malheur veut que le moindre tort de ces transactions plus ou moins industrieusement exécutées soit de mécontenter tout le monde. Je doute que les fidèles du *Tannhauser* et du *Lohengrin* tiennent grand compte de ses efforts à ce converti, encore si capable de sacrifier aux faux dieux, et il me semble que, si j'étais de la paroisse, toute cette mélopée mise là délibérément ne me ferait point pardonner à l'auteur le parasitisme *spécifique* de la chanson de *Magali*, des couplets de la sorcière, et surtout de cette sorte de valse du premier acte placée là pour mettre en lumière une fois de plus la virtuosité de la cantatrice. Quant au public, qui n'a point pour habitude, on le sait, de beaucoup approfondir les choses, ni de se demander s'il se divertit ou s'ennuie selon les règles, les théories et les transactions ne le touchent guère ; je dis plus : il n'en veut rien savoir, ce n'est pour lui qu'un détail concernant les gens qui se mêlent de discourir sur la matière. Le public entend qu'on l'intéresse, qu'on l'émeuve ; il lui faut trouver dans un opéra des situations musicales, musicalement développées, des duos qui soient des duos, des finales qui soient des finales, et, lorsqu'au lieu de cela vous lui donnez une interminable mélopée agrémentée de loin en loin de

quelques jolis incidents, il ne s'enquiert point de quelle combinaison ingénieuse sort l'ouvrage qu'on lui représente ; cet ouvrage l'ennuie, il est jugé. Vous reviendriez cent fois à la charge que vous ne le feriez pas renoncer à son impression.

L'ennui au théâtre tue tout, même les chefs-d'œuvre. Sous le coup de cette main de plomb, l'*Euryanthe* de Weber est tombée sans pouvoir jamais se relever autre part que dans les salles de concert. Là seulement, l'admiration universelle des connaisseurs et de la foule est venue venger de ses défaites une partition qui dans ses diverses rencontres tant à l'Opéra qu'au Théâtre Lyrique n'eut que des échecs à la scène. *Mireille* eut dès le premier soir le même sort. Mettons que le *Faust* de M. Gounod fût son *Freischütz*, *Mireille* serait son *Euryanthe*. C'est affaire à lui maintenant de tâcher que le Conservatoire s'en arrange et de transformer sa bucolique en symphonie, car je crains bien qu'au théâtre la partie ne soit définitivement perdue.

L'ennui, dans cet opéra de *Mireille*, est partout. On a eu beau supprimer ici un acte, là un tableau, trancher au vif dans le dialogue, dans la musique, ne laisser à tel rôle qu'une chanson : l'ouvrage, même réduit à cet état fragmentaire, languit encore, languit toujours.

III

Le *Roméo et Juliette* de Shakspeare m'apparaît comme un immense contre-point, comme la *fugue* la plus savante, la plus forte, la plus vaste qui se puisse écrire sur le thème amour. Tout le domaine est par-

couru, mesuré, décrit par le poète, de la fleur la plus tendre au fruit en sa plénitude, de la hauteur à l'abîme, de la joie et de la folle ivresse à l'infortune la plus navrante, au désespoir, à la mort ! Et le secret de la prodigieuse attraction de ce drame, de son irrésistible intérêt, c'est qu'il ne représente pas seulement *cet* amour, mais l'*amour*, — l'amour dont tout être vivant et pensant a plus ou moins senti l'atteinte. Rayon du ciel, étincelle divine tombée d'un globe supérieur sur notre terre de misère, l'amour ne saurait jamais s'amalgamer avec le monde. Quoi qu'il fasse, il lui faudra vivre de douleur et de privations, lutter, combattre dans la peine, le deuil et l'agonie, ou s'aplatir dans le terre-à-terre et l'ennui quotidien du ménage. L'amour, messager d'en haut, foule en étranger le sol de ce monde, celui à qui Dieu confia le rayon sacré porte en soi comme un symbole mystique. C'est un élu ; un signe particulier le désigne à la haine, à l'outrage. Il peut renoncer aux douceurs de la vie, se préparer aux épreuves, à la souffrance, au martyre, et cependant c'est un élu ! Au plus profond de son être brûle une flamme idéale qui lui fait mépriser les biens que les autres convoitent, et l'élève au-dessus des besoins, des ambitions et des désirs vulgaires : il est comme ces Décius qu'un grand dessein possède, et qui, dévoués à la mort, aspirent, dans l'air même du gouffre qui va les engloutir, les ivresses d'une volupté à jamais interdite au bourgeois paisible et bien repu. Cette consécration divine de l'amour, cette glorieuse marque d'élection qui ne permet à ceux qui en sont l'objet ni le calme ni la félicité du monde, qui les voue au contraire aux douleurs et au renoncement, cette existence dont l'irra-

diation n'a guère qu'une seconde, Shakspeare l'a symbolisée dans *Roméo et Juliette*. Et comme, sans que la grande majorité aille au fond du mystère, tous les cœurs en apportent en naissant le secret pressentiment, on peut compter que l'œuvre du poète vivra aussi longtemps qu'il y aura des hommes sur la terre. Je vais plus loin, et je reconnais la nécessité de la souffrance pour ces infortunés bienheureux que la grâce divine a choisis. Ces héros de l'amour sont les porte-drapeau dans la bataille, et, si la destinée ne les ménage pas, c'est qu'ils ont la gloire de tenir en main l'oriflamme.

Inutile d'ajouter que le personnage de M. Gounod n'a rien de cette foudroyante insolation. C'est un doux et madrigalesque jeune homme, un bel amoureux bien dolent, qui n'en finit jamais et se promène au clair de lune en rêvant de Mendelssohn sous le balcon de Juliette, comme Faust sous la fenêtre de Marguerite.

Tout en inventant peu, en vivant sur le fonds de ses devanciers, qu'il se contente moins d'enrichir que de faire valoir, ornant, limant, parachevant ce que les autres ont commencé, M. Gounod a son style, sa phrase mélodique. L'art singulier de ce talent consiste à vous leurrer, à vous enjôler, à vous attirer par d'éternels mirages. C'est la fée Morgane : semblants de mélodie, semblants de cœur, semblants de passion ! Il arrive parfois à son récitatif de chanter comme une mélodie. Au second acte, vers la fin de la cavatine de Roméo, Juliette paraît au balcon et dit quelques mesures parlées d'un effet ravissant; même emploi de ce moyen, je devrais dire de cette poétique, dans la première rencontre des deux amants, quand Juliette

apprend que l'homme à qui elle vient de donner son cœur est l'ennemi de sa race, et surtout dans la scène du quatrième acte, lorsque le moine présente à Juliette le flacon : récit d'une grandeur austère, que soutient un accompagnement mystérieux dont la note lugubre et persistante a l'accent de la fatalité et sonne le glas de la mort véritable, de l'éternel sommeil au fond des tombeaux.

Ce récit, merveille de déclamation lyrique, est à mon sens le chef-d'œuvre de la partition, et je le mets fort au-dessus du fameux duo de l'*alouette*, inspiration musicale d'un ordre élevé et qui n'a qu'un tort, celui de ne pas rendre Shakspeare : trop de zèle et trop de furie, trop de rouerie technique surtout ! Ce flot des violoncelles magnifiquement épanché est là pour entraîner la salle, cet *agitato* frénétique, tout en dehors, rapproche la distance, fait vivre parmi nous, de nos passions et de nos misères, ces figures adorables qui veulent être maintenues dans les vapeurs discrètement éclairées du lointain légendaire. N'appuyons point si vigoureusement, prenons garde que Juliette et Roméo sont des amants comme les autres ; ce qu'ils se disent et ce qu'ils font est en somme fort ordinaire : tous les oiseaux du printemps en font autant ; l'idéal seul les élève et les sanctifie, ne soufflons pas sur ce nimbe, ne touchons pas à cet idéal, car en lui seulement repose le secret de l'innocence et de la *chasteté* d'un amour qui finalement ne se prive de rien. Ah ! combien, quand j'y songe, à ce clair de lune romantique, au sentiment naïf de cette scène incomparable, l'*hymne à la nuit* de Berlioz, dans *les Troyens*, répondrait mieux !

IV

Cinq-Mars ! quelle belle occasion pour discourir sur le roman d'Alfred de Vigny et dire ce que le temps, qui n'épargne rien, a fait de cette œuvre, jadis si goûtée. Qu'on se rassure, nous n'en abuserons pas, car c'était bien plutôt à Paul Delaroche et à son art que nous pensions en écoutant cette musique. Qui ne se souvient de certains jolis cadres tellement jumeaux que, dès que vous apercevez l'un, vous cherchez l'autre ? L'un nous montre le cardinal Mazarin jouant, par procuration, sa dernière partie de cartes au milieu du va-et-vient d'une camarilla déjà prête à s'émanciper du moribond, tandis que l'autre nous représente Richelieu remontant le Rhône et traînant à la remorque Cinq-Mars et de Thou, qu'il mène au bourreau : rien de plus coquet, de plus mignon que ces tableaux dont le motif tragique disparaît sous mille enjolivures d'un art foncièrement petit, que sa médiocrité condamne à ne jamais se sauver que par les détails. Pour nous en tenir au Richelieu, où trouver un vrai peintre qui n'eût cherché à concentrer tout l'intérêt sur les deux têtes du cardinal et de Cinq-Mars ? Il y avait là un sujet, mais il fallait le faire, grave nécessité que les maîtres abordent joyeusement et que les hommes d'esprit se contentent de tourner en rusant. Le tableau à faire, la scène à faire, c'est justement ce qu'ils ne font jamais, épilogueurs subtils et malins, s'amusant et vous amusant à côté de leur sujet, n'y entrant point. Que me raconte du grand ministre ce visage flasque et bourgeois, cet œil

sans pensée, sans éclair ? Le cardinal de Richelieu, ce bonhomme emmitouflé dans une souquenille rouge, allons donc, c'est Géronte ramenant au logis son coquin de fils qui sort rançonné du tripot. Cinq-Mars a beau n'être qu'un dadais présomptueux, on ne se figure pas ce personnage allant à la mort sous les traits d'un commis de magasin déguisé en grand seigneur ! Oui, mais considérez ces accessoires, ces chatoiements d'étoffes, regardez ces costumes, cette mise en scène, est-ce assez galant, assez badin, comme toute cette rocaille vous tire l'œil et vous empêche de songer aux maîtres : peinture d'opéra comique, je n'y contredis pas ; laissez faire, l'Opéra-Comique saura bien quelque jour reprendre ses droits, et, grâce à M. Gounod, ce jour a lui.

Ainsi qu'on devait s'y attendre, les amours du jeune d'Effiat et de la princesse Marie de Gonzague forment le nœud de l'intrigue ; les auteurs ont eu soin de nous informer par note qu'ils avaient emprunté la partie historique de leur drame aux mémoires du temps. Je veux le croire, mais ce dont je leur sais plus de gré, c'est d'en avoir emprunté la couleur et le pathétique à *Marion Delorme ;* leurs héros, Cinq-Mars, de Thou, sont des fantoches derrière lesquels j'entrevois Didier et Saverny, et je goûte un plaisir délicieux à me réciter les vers de Victor Hugo, avec accompagnement d'un orchestre toujours écrit de main d'artiste.

La musique de M. Gounod est à son aise dans cette action toute romanesque et dont les figures héroïques, si l'on veut, ne s'élevaient point jusqu'au type. M. Gounod n'est pas, comme Auber, un simple auteur d'opéras comiques, il a le pressentiment de l'idéal,

la nostalgie des hautes cimes, malheureusement pour franchir la zone ordinaire, pour s'envoler au delà des coteaux modérés, l'envergure des ailes lui manque. A l'Opéra, sa musique n'emplit point la salle, tandis qu'au théâtre Favart et dans une pièce telle quelle, ayant pour thème les amours et la conspiration de M. le marquis de Cinq-Mars, l'optique entière changera, et ce même style fin, surfin, cette même mélopée abondante et souvent aqueuse vous paraîtront du Meyerbeer et du Verdi par la simple diminution du cadre et du sujet. Je prends un exemple : le chœur de la conjuration : *Sauvons le roi, la noblesse et la France*, avec ses gammes chromatiques ascendantes et descendantes des instruments à cordes et qui sur le terrain et dans les conditions dont je parle entraîne l'auditoire et l'illusionne. Transportons à l'Opéra ce fameux vacarme, vous verrez la larve dramatique s'évanouir et vous n'aurez plus qu'une manière de cantique du père Lambillotte très mirifiquement orchestré selon la formule de Meyerbeer : *Sauvons le roi, la noblesse et la France, au nom du Sacré-Cœur !* Dieu me garde de médire des cantiques ; il en est un au premier acte d'un mysticisme plein de douceur et d'émotion : De Thou et Cinq-Mars ouvrent un livre au hasard et croient y lire leur horoscope dans la légende de deux martyrs qui marchent au supplice appuyés l'un sur l'autre et dont le même tombeau recouvre les corps sanglants ; la phrase qui se termine par un : « ainsi soit-il » d'onction toute résignée et chrétienne reparaît ensuite au dénouement et projette son pathétique sur le fond sinistre du tableau. C'est tout ce que contient de remarquable cette entrée en matière, où se succèdent avec une monotonie désespérante

les vieilles ritournelles de l'opéra italien, où l'éternelle cavatine à la *nuit resplendissante* prépare agréablement l'éternel duo des adieux. Le second acte, coupé en deux tableaux, n'offre guère plus d'intérêt musical. C'était Donizetti tout à l'heure, voici maintenant le tour de Meyerbeer : *Ah ! monsieur le grand écuyer, permettez que l'on vous salue !* Comment, lorsqu'il existe cette scène exquise des amis de Nevers s'empressant au devant de Raoul, un homme de la valeur de M. Gounod consent-il à perdre son temps sur le même sujet ? Patience, nous ne sommes pas au bout. Après la salutation des amis, nous aurons l'épisode de la conjuration, toujours comme dans *les Huguenots*. Cette conjuration mérite par exemple qu'on s'y arrête. La manière dont les auteurs du drame l'ont exposée nous ramène à l'enfance de l'art, si ce n'est plutôt à l'art de l'enfance. Le théâtre, ainsi compris, devient une suite incohérente de découpures. Plus de plan, d'agencement, ni de combinaisons, plus l'ombre d'une idée ; on taille à l'aveuglette en plein roman : ces scènes grossièrement détachées, on les écrit en prose, en vers plus souvent, parce que les mauvais vers sont plus faciles à faire et n'ont pas besoin, comme le dialogue parlé, qu'on les relève ici et là d'un mot d'esprit. Puis, cette besogne dûment accomplie, il ne reste plus qu'à se procurer un musicien. La conjuration de Cinq-Mars pousse entre le premier et le second acte sans que vous en connaissiez les tenants ni les aboutissants. Le héros adore sa princesse, le cardinal s'oppose à leurs amours, et, quand Cinq-Mars commence à ne plus écouter que les conseils de sa présomption et de sa colère, il se trouve qu'une conjuration chauffe là juste à point

comme un four chez le boulanger. « Dis donc, vicomte, sais-tu que, si le grand écuyer voulait entrer dans notre parti contre ce Richelieu que le ciel maudisse, nous pourrions espérer une prochaine victoire ? » N'admirez-vous pas ce langage ? On se croirait presque à Cluny, et penser qu'il y a des critiques qui prétendent que la tradition du bon vieux mélodrame s'en va ! Le complot s'annonce donc sourdement, mais, avant qu'il éclate, on nous conduit faire un tour au pays du *Tendre*. La muse de l'auteur du *Philémon et Baucis* raffole de ces travestissements archaïques. C'eût été bien telle aventure qu'un peu de bucolique ne trouvât place dans une pièce qui se passe au temps de l'*Astrée*. Le dommage est qu'on en ait trop mis même pour ceux qui se plaisent à ce genre de bagatelles. C'est décidément trop de *petits soins*, de *bonheur convoité*, les *billets doux* ont manqué leur entrée, et les *jolis vers* n'ayant point jugé à propos de figurer dans le texte du poème eussent agi plus sagement en se laissant oublier tout à fait.

> Muses, je chante, et j'ai près de moi Stésichore,
> Plaute, Horace, Ronsard, d'autres bergers encore.
> J'aime, et je suis Segrais, qu'on nomme aussi Tircis ;
> Nous sommes sous un hêtre avec Virgile assis,
> Et cette chanson s'est de ma flûte envolée
> Pendant que mes troupeaux paissent dans la vallée,
> Et que du haut des cieux l'astre éclaire et conduit
> La descente sacrée et sombre de la nuit.

C'est le charme de cette musique d'éveiller en vous le souvenir des plus beaux vers. Je conseille aux esprits délicats de s'y laisser aller ; ils passeront ainsi une soirée tout agréable à se réciter *Marion Delorme* et *le Groupe des Idylles*, tandis que le cor, la flûte, le

hautbois et la clarinette de M. Gounod enchanteront les échos d'alentour.

Le troisième acte appartient à saint Hubert.

> Hallali ! chasse superbe,
> Le cerf est couché dans l'herbe !

Récapitulons un peu ; au premier acte, nous avons eu le duo des adieux, comme dans la *Lucia ;* au second, la conjuration et le bal, comme dans *les Huguenots ;* au troisième, voici *la Partie de chasse d'Henri IV*, en attendant la prison du *Trovatore*, au quatrième. Impossible d'imaginer, en fait de *poncif*, quelque chose de mieux réussi ; c'est complet. Dans une forêt où chasse la cour, il y a nécessairement, à demi enfouie sous la verdure, une chapelle où l'on se fiance : *Ah ! venez, que devant l'autel*, etc. Ce trio entre Cinq-Mars, la princesse et de Thou, chaleureusement traité à l'italienne avec force unissons, et vous rappelant le Verdi de *Nabucco*, est suivi d'un air de basse d'un bon style qu'entonne tragiquement le père Joseph ; nous ne plaisantons pas, l'Éminence grise en personne promenant à travers bois sa haine et ses fureurs, et terminant son prêche par ces paroles qui peuvent avoir du vrai, mais qu'un moine aussi intelligent que l'était François du Tremblay ne va point crier ainsi par-dessus les arbres de la forêt de Saint-Germain :

> Toute grandeur est fragile
> Que *nous* ne défendons pas ;
> Comme une idole aux bases d'argile
> S'écroule un pouvoir dont *nous* sommes las.

Que veut dire ce *nous ?* au nom de qui parle ce moine ? d'où lui vient ce qu'il nous chante là ? Est-ce

que par hasard cette partition de *Cinq-Mars* contiendrait toute la question politique et cléricale du moment? Rapproché du chœur de la conjuration: *Sauvons le roi, la noblesse et la France, relevons le trône et l'autel!* ce quatrain naïf que je viens de citer l'indiquerait. Quoi qu'il en soit, le public n'a point répondu à l'invite. Au théâtre, il n'y a de bonne spéculation que celle qui repose sur l'intérêt du drame et de la musique. Le maniérisme de M. Gounod devait perdre à la longue beaucoup de ses avantages, et ses qualités plutôt acquises que virtuelles ont passé fleur aujourd'hui que certains secrets sont divulgués. On coquette avec le wagnérisme, on manipule systématiquement les dissonances, les retards harmoniques et autres produits chimiques sortis de l'officine du *Tannhauser* et du *Lohengrin*, mais cette mélodie, cette harmonie à jet continu, toutes ces combinaisons qu'un génie individuel ne vivifie point s'usent bientôt, et l'heure vient où la nouveauté d'hier nous semble aussi démodée, aussi vieille et fanée que la cadence italienne. Le public est un Louis XIII, il a ses favoris, ses Cinq-Mars, qu'il comble, puis délaisse, ne livrant l'empire qu'aux seuls Richelieu, lesquels s'appellent en musique Rossini, Meyerbeer, Verdi, selon les temps.

V

M. Gounod a écrit jusqu'à ce jour quatre opéras pour notre première scène lyrique : *Sappho* (16 avril 1851) *la Nonne sanglante* (1854), *la Reine de Saba* (28 février 1862), et finalement *Polyeucte;* de ces quatre ouvrages, trois ont complètement disparu, et le

plus récent aura selon toute vraisemblance le destin des trois autres. Chose singulière que *Faust*, l'unique partition de l'auteur qui se maintienne au répertoire, n'y soit point née, et qu'il ait fallu pour l'importer du Théâtre-Lyrique les prédilections particulières de M. Perrin, qui, cédant à son goût du pittoresque, résolut d'installer en bon lieu cette musique et de la tirer de l'obscurité à grand renfort de lumière électrique! C'est que peut-être M. Gounod ne s'est jamais trop rendu compte de l'objectif vers lequel il tendait au théâtre. Des doctrines, n'en a pas qui veut. Regardez M. Richard Wagner! c'est un caractère, un homme d'esthétique et de science, entêté, mais convaincu, personnel à outrance, mais virilement, sans roucoulades ni vapeurs; s'il lui prend fantaisie d'écrire des préfaces ou de gros livres, sa discussion vous montre tout de suite que vous avez affaire à un écrivain qui connaît son métier; vous pouvez être en absolu désaccord sur les principes; mais il ne vous est pas permis de nier que tout cela ne soit d'un style solide et fort, d'un esprit toujours sûr de la question mystique, religieuse, historique et philosophique qu'il agite. Qui dit maître, dit unité de conception. Spontini, Weber, Meyerbeer, ont un ensemble de doctrines qui ressort de leurs œuvres mêmes. Jamais l'amour féminin, l'amour pur, chaste, sublime, ne trouva pour s'exprimer au théâtre une voix plus adorable que la voix de Julia dans *la Vestale*. C'est de l'antique, non plus sophistiqué d'après Gluck, mais de l'antique révélé, inspiré, ayant vie et parfum, l'antique de notre André Chénier en poésie. Que sont, près de cette incomparable invocation à Lucine, de ce mélodieux soupir d'une belle

âme divinement émue, vos hymnes à Vesta avec leurs savantes combinaisons de timbres où la clarinette « voilée et pudique » se charge de donner à ce qu'on nous chante « une transparence mystique et céleste ! » Eh bien, Spontini, même alors qu'il ne s'élève plus à ces hauteurs, ne se contredit pas ; si de *la Vestale* vous passez à *Fernand Cortez*, à *Olympie*, vous saisirez toujours un idéal de conception ferme et soutenu. Weber et Meyerbeer, eux aussi, savent ce qu'ils veulent ; M. Richard Wagner, bien qu'il ne soit pas un homme de théâtre dans le sens que nous prêtons au mot, connaît d'avance le terrain qu'il parcourt et reste fidèle à son programme ; s'il élude une situation, c'est que sa théorie lui défend de l'aborder ; mais la situation ne lui échappe pas. Ainsi, par exemple, il évitera ces longs quatuors coupés à l'italienne, et, s'il veut peindre un épisode de catacombes, il se dira qu'il faut que la scène soit imposante, courte, et se hâte vers l'événement ; quant à ce jeune Romain chantant des barcarolles vénitiennes dans sa gondole, il l'exclura d'emblée comme un personnage compromettant qui pourrait faire croire à la galerie qu'il vient là uniquement pour faciliter l'écoulement d'une romance dont le dessin rythmique est d'ailleurs charmant.

En avait-on assez parlé de cette scène du baptême ! l'effet n'a pas répondu à ce que les amis de l'auteur en attendaient, et, ni comme élévation, ni comme caractère, ne saurait se comparer à rien de ce que nous offrent dans ce genre *la Juive* et *le Prophète*. Cela débute par une marche religieuse bien manœuvrée et se terminant sur un silence placé devant la pénultième note du rythme ; la prière des chrétiens qui

vient ensuite manque d'invention, et ce fameux morceau, qui devait porter la fortune de l'ouvrage, risquerait de sombrer, n'était un beau mouvement de Polyeucte qui remet juste à flot l'équipage. Qu'on se figure une gamme chromatique ascendante, suivie d'une progression descendante ; l'inspiration vaut ce qu'elle vaut, mais il n'y a pas moins là un très habile emploi des nuances ; la même phrase reprise en chœur, — toujours en harmonie plaquée, — termine ce deuxième acte. Je parlerai du ballet tout à l'heure, car, pour ce qui constitue le premier tableau du troisième acte, le mieux est de ne point s'en expliquer ; la cantilène de Sévère se rattache à cette catégorie de mélodies de salon dont le Gounod de *Venise* et de *Medjé* possède à part lui une foule d'assortissements plus avantageux les uns que les autres, et le duo entre Polyeucte et Néarque pourrait être de Carafa. Le quatrième acte s'ouvre par les célèbres stances de Corneille mises en mélopée; puis, comme si ce n'était point assez de psalmodie, commence une récitation de l'Évangile que suit un remarquable duo entre Polyeucte et Pauline, qui me semble n'être point apprécié à son mérite ; j'en dirai autant du *Credo* du cinquième acte, large et superbe phrase dont le public ne tient pas compte à l'auteur, peut-être à cause de cette largeur même, de cette trop grande dilatation qui ne lui permet pas d'en saisir l'unité de prime abord. C'est que, des qualités que le théâtre exige, M. Gounod n'en possède, hélas! aucune. Son style, que les musiciens d'aujourd'hui, dans ce jargon d'atelier qu'ils empruntent aux peintres, appellent le *gounodisme*, son style seul est la négation du mouvement, il s'écoute phraser, se *dilate* jusqu'à la pâ-

moison. Un moment ce gounodisme réussit ; au lendemain des grands jours de Rossini et de Meyerbeer notre désœuvrement s'éprit de ces demi-teintes et de ces langueurs, puis bientôt on s'en dégoûta, et l'heure vint où le public réédita pour M. Gounod le mot de lord Palmerston à Napoléon III : « Décidément votre air de la reine Hortense ne suffit plus à la situation, il faudrait tâcher de trouver autre chose et d'accentuer. »

Que faire en pareil cas ? un oratorio, un *Polyeucte ;* s'abîmer dans la contemplation de l'être, nier résolument l'action, renoncer au drame comme le renard renonce aux raisins, bref, maximer son impuissance, ce qui vaudra toujours mieux que la reconnaître. A la bonne heure. Seulement, quand on a de ces desseins sublimes à réaliser, c'est autre part qu'à l'Opéra qu'il faut aller ; peu de gens, je suppose, approuveraient un hagiographe comme Hippolyte Flandrin choisissant une salle de spectacle pour y développer ses théories de vierges martyres et de pères séraphiques. Le théâtre vit d'action, d'intrigue et de passions ; mais, si vous avez à nous entretenir de vos idées religieuses et de votre foi apostolique, écrivez de la musique sacrée et défiez-vous même là de ce philosophisme sentimental qui vous égare. Hændel ni Bach n'ont jamais rien su de ce mysticisme vaporeux, hystérique, d'invention toute moderne, et qui est bien la chose la plus antimusicale qui se puisse imaginer ; leurs poèmes sont des modèles de haute et solide architecture, leurs personnages, tout divins qu'il sont, se meuvent en pleine humanité, robustes et puissants comme les prophètes et les sibylles de Michel-Ange, ils ont des sanglots qui vous déchirent les entrailles,

des douleurs dont l'immensité vous pénètre ; douleurs vraies, profondes, qui vous grandissent à vos propres yeux. Vous ne perdez pas votre temps à fureter dans leur orchestre pour voir par quelles savantissimes combinaisons des cuivres, des cordes et des bois on obtient « ces violets, ces lilas, ces gris-perle et ces or pâle » ; mais vous êtes sous la main du maître qui vous gouverne et vous remue, et vous lui savez gré de vous tenir ce fier langage ; vous vous inclinez, vous vous prosternez devant cette voix qui, jusque parmi les nuées reste humaine et vous parle du christianisme et de ses mystères comme un homme parle à des hommes ; vous nagez non plus dans un fluide magnétique, mais dans la libre et vivifiante atmosphère du génie. Tenez, votre scène du cirque au cinquième acte de *Polyeucte*, Sébastien Bach l'a faite et avec quel instinct du théâtre et quelle dramaturgie sacrée !

On a du maître d'Eisenach une *Passion selon saint Matthieu*, qui fut exécutée, il y a quelques années, au Panthéon sous la direction de M. Pasdeloup. Là se trouve la figuration scénique de la mort du Juste, poursuivi, flagellé d'invectives jusque sur sa croix. Écoutez ces cris de haine, ces hurlements de bêtes fauves emmêlés, fondus, enchevêtrés dans la contexture harmonique et fuguée ; cela monte, descend, se heurte, se croise, se multiplie, vous entendez à la fois toutes les vociférations d'une multitude ameutée ; maintenant, si vous voulez respirer le vide, retournez-vous du côté de *Polyeucte*, de cette scène du cirque où l'auteur ne trouve rien de mieux que des accords plaqués pour nous peindre la tumultueuse effervescence d'une populace criant : « Mort aux chrétiens ! »

selon la formule et comme elle crierait : « Marchons marchons, suivons ses pas. » C'était bien la peine en vérité de tant reprocher à Verdi ses unissons pour se vouer ainsi au culte incessant de l'harmonie plaquée ; vous ne trouverez que cela dans *Polyeucte*, dans la marche triomphale du premier acte, dans la scène du baptême, toujours les mêmes procédés, partout des parties juxtaposées, jamais rien d'entrelacé, des chœurs et des ensembles où les parties basses subissent servilement le dessin rythmique des ténors et des soprani. « Une cause à laquelle j'ai voué toute la lumière de mon esprit et toutes les forces de mon cœur, c'est *la haine implacable de la formule, de l'enveloppe vide*, c'est l'amour de la forme directement issue de l'émotion qui en est la substance et la raison. » Tout n'est-il donc que vanité et contradiction en ce monde, qu'un artiste capable d'écrire une pareille profession de foi puisse ensuite se payer de lieux communs et saisir ainsi toute occasion de rajuster à son propre usage les ritournelles les plus démodées et par l'emploi qu'en ont fait trois ou quatre générations de musiciens et par l'abus qu'il en a fait lui-même ! Quant à cette note particulière à M. Gounod, à cette forme « directement issue de l'émotion, » il s'en faut et de beaucoup qu'elle soit absente ; la phrase de Polyeucte, après la célébration du baptême, le duo de la prison au quatrième acte, le duo entre Pauline et Sévère, sont des morceaux inspirés et procédant de l'émotion directe. Et encore, dans ce duo, comme dans toutes les parties chantantes de l'opéra, vous retrouverez partout les mêmes procédés de terminaison : toujours la *sous-dominante* avec une *grande valeur* suivie

de la *tonique* et précédée du même groupe de sons.

Talent essentiellement *subjectif*, M. Gounod n'a jamais plus d'abondance et de chaleur que lorsqu'il se chante lui-même, je dirai plus, il n'est intéressant qu'à ce titre, et c'est pourquoi tous ses opéras, absolument manqués au point de vue du théâtre, renferment ici et là des beautés sentimentales où vous vous laissez distraire, négligeant, oubliant l'action qui se joue pour vous attarder à des curiosités d'ordre purement psychologique. On a raconté que cette conception de *Polyeucte* serait née d'une pensée de détachement terrestre venue à l'auteur pendant un séjour à Rome, sur ce sol des grandes conversions où l'abbé Liszt ouvrit ses yeux à la lumière, ce qui lui valut d'écrire son fameux poème de « Saint François prêchant aux petits oiseaux ». S'il en était ainsi, l'œuvre prendrait couleur d'oratorio et même sous cet aspect prêterait encore le flanc à bien des critiques, dont la première serait de prêcher contre son propre enseignement. Dans cette œuvre de haute confession apostolique, tout l'avantage échoit aux païens; ce sont eux qui chantent les plus jolis airs et dansent les plus jolis pas. La partie la plus sympathique du personnage de Pauline est celle qui se dérobe discrètement dans la demi-teinte à l'ombre de l'autel des faux dieux; il suffit à Sévère, dans le quatuor du premier acte, d'ouvrir la bouche pour gagner à lui tous les cœurs, la barcarolle du jeune patricien Sextus à Diane et aux naïades rafle si bien les applaudissements qu'il n'en reste plus ensuite pour la scène du baptême, et le ballet contient certainement, et comme mélodie et comme science harmonique et orchestrale, les pages les plus exquises de l'ouvrage; jamais

M. Gounod n'a déployé plus de talent que dans ces différentes suites d'orchestre que termine une tarentelle éblouissante. Quant à Polyeucte, il semble difficile d'imaginer un héros d'opéra plus décidément insupportable. Cet homme, ce mari en possession d'une femme dévouée et charmante, adoré d'elle, aimé, estimé, fêté de tous et qui, libre de ses mouvements et de sa conscience, alors que personne ne le gêne en rien, sans provocation, sans injure, se rue aux actes les plus frénétiques, cet homme-là produit sur nous au théâtre l'effet d'un enragé maniaque, et le public, contrairement aux visées de l'auteur, se range du côté de Jupiter.

Ni oratorio, ni opéra, que sera-ce donc alors que *Polyeucte?* Une vaste foire à décors resplendissants, à costumes variés, à promenades triomphales, un magasin, un capharnaüm où s'entassent des richesses orchestrales très réelles à côté de redites, de placages, d'emprunts faits à tous les styles, même à ceux qu'on affecte de dédaigner le plus : défroques de Verdi, d'Halévy, de Rossini, d'Auber et de Carafa, — tout cela noyé dans un flot de sensualisme individuel que les fervents prennent pour l'expression suprême du mystique amour, et qui leur donne l'illusion d'un chef-d'œuvre.

On prétend que le vrai sens d'une lettre se doit lire dans les interlignes, c'est dans ces morceaux à côté, dans leurs intermèdes qu'il faut étudier les partitions de M. Gounod. Absence de vie dramatique, de vérité, de couleur, d'originalité dans la peinture des caractères, et dans l'expression, le style conventionnel de la tragédie classique ; en revanche, un luxe inouï d'accessoires, des méditations en majeur et mineur,

des préludes, des *suites* pour l'orchestre et pour les voix. N'est-il point vrai que le *Faust* de M. Gounod, comme son *Roméo*, comme son *Polyeucte* agissent sur vous beaucoup moins dans leur ensemble que par certains détails. Au théâtre et jugée en bloc, la chose manque d'intérêt, de cohésion, disons le mot, d'architecture, mais que d'ingénieuses sentimentalités, de jolies rencontres et de variétés agréables qui se font surtout remarquer par l'expression choisie, savante ! le monument laisse à désirer mais les alentours en sont charmants.

VI

Bon nombre d'excellents esprits m'en ont voulu de mes idées sur la partition de *Faust;* il va sans dire que je ne rétracte pas un mot, ce qui ne m'empêche nullement de reconnaître l'importance du rôle que le maître a pu jouer dans le mouvement musical de ces dernières années. M. Gounod est un de ces délicats, un de ces curieux qui font le charme des périodes de transition, et son art me représente assez ce que l'art d'un Gérôme ou d'un Cabanel est dans la peinture du moment. Venu au lendemain des grands jours de Rossini et de Meyerbeer, il comprit qu'il fallait laisser reposer la couleur et chercher ses effets dans la demi-teinte ; le siècle avait donné tous ses génies, l'ère des Titans étant close, la parole appartenait au talent, à l'esprit, à l'ingéniosité. Il s'agissait non plus d'émerveiller un monde saturé de chefs-d'œuvre, mais simplement de l'intéresser, de l'occuper en préparant l'avenir, et cet emploi de précurseur, personne

plus que M. Gounod n'avait les qualités pour le remplir. Tout l'y appelait : son parfait sentiment de la situation, son talent d'écrivain et son étonnante mémoire, où sont emmagasinées toutes les productions de l'art musical, — les plus illustres comme les plus obscures, — trésor de réserve qu'une dextérité imperturbable le met à même d'utiliser à son profit et sans plagiat. La consomption nous menace, il fallait se régénérer sous peine de périr; mais cette régénération, où la trouver? Dans le style, éternel réservoir des forces vives et naturantes. La partition de *Faust* n'est à mon sens que la démonstration de cette vérité, et par là seulement elle a prévalu. Au point de vue dramatique, l'œuvre ne soutient pas la discussion : comparé au théâtre de Meyerbeer, ce théâtre est de l'art enfantin ; mais remarquez un peu, s'il vous plaît, quelle langue parle ce méchant drame, suivez cette mélopée du troisième acte, où se mêlent en nuances exquises les tons les plus divers de la palette. C'est de la symphonie, j'en conviens, mais quelle main savante et discrète! Je sais tout ce qu'il y a de maniérisme dans cet art, je fais aussi la part des réminiscences, il n'importe, ce *Campo-Santo* m'attire parce qu'il est peuplé; comme dans ces visions chimériques, où foisonnent les héros et les walkyries, je retrouve, je vois flotter les spectres de toutes les idées, les ombres de tous les grands chefs reconnus ou discutés : voici Meyerbeer, Hérold, Spohr, Richard Wagner, et jusqu'à ce nostalgique Chopin, dont nul encore n'avait songé à réveiller la note endolorie. — Réductions tant qu'on voudra, ces réductions-là ménagent une transition, elles accoutument, charment et circonviennent le public, que les trop brusques se-

cousses déconcertent, et servent au progrès d'une réforme bien autrement que les harangues tapageuses des sectaires. En ce sens, M. Gounod a tiré du *wagnerisme* tout ce qu'il avait de bon à nous donner.

GEORGES BIZET

I

Il n'est jamais trop tard pour parler des morts; les sympathies, les regrets qu'entraîne la disparition subite d'un homme tel que celui dont notre jeune école musicale déplore la perte, ne s'effaceront pas de longtemps. On se souvient de cet opéra de *Carmen* représenté en 1875 à l'Opéra-Comique, de ce grand succès que nous eûmes la bonne fortune de signaler [1]; tant de travaux rudement poursuivis, d'épreuves et de luttes surmontées portaient enfin leur récompense; après s'être longtemps cherché, le jeune maître était en voie de se trouver. Les belles et fortes promesses données d'abord dans *les Pêcheurs de perles* et *la Jolie fille de Perth*, réitérées symphoniquement dans les entr'actes de *l'Arlésienne*, étaient au moment de se réaliser. Sans nous offrir encore toute la somme qu'on pouvait et devait attendre d'un talent si éminemment intellectuel et progressif, *Carmen*

1. Voyez la *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1875.

marquait une étape décisive ; cette partition eût été plus tard dans l'œuvre du compositeur ce que fut jadis *Marie* pour Hérold, et qui oserait dire qu'à cette *Marie* d'ordre romantique et tout contemporain quelque *Pré aux Clercs* et quelque *Zampa* n'eût pas succédé par la suite? Toujours est-il que cette partition de *Carmen* ne se contentait déjà plus de justifier d'anciennes espérances, et qu'elle ouvrait aux yeux des perspectives très rassurantes pour l'avenir d'un musicien dramatique. L'auteur y dégage pour la première fois sa personnalité, et le symphoniste quitte le pas à l'homme de théâtre parfaitement résolu à se mettre en communication avec le public, car il faut bien toujours en venir là, à moins de se condamner à ne vivre et ne produire qu'en vue d'un petit nombre de contemplatifs non moins obscurs qu'intransigeants, et qu'on pourrait appeler les *parnassiens* de la musique. Or Bizet n'avait rien de cet esprit étroit et borné, de ces rancunes sourdes qui caractérisent les coteries. Il entendait s'établir au théâtre, y réussir comme Hérold, comme Auber, comme ce Méhul qu'il vous rappelle par maint côté, et croyez que, si la mort ne se fût si brusquement rencontrée sur son chemin, il était homme à savoir un jour contenter tout le monde sans renier aucun de ses dieux. Les gens naïfs aimaient beaucoup à parler de son *wagnérisme* et revenaient volontiers à la charge chaque fois qu'il donnait un nouvel ouvrage. Ils auraient pu tout aussi bien parler de son *rossinisme* et de son *verdisme*. Il avait de bonne heure fait le tour du monde des idées, savait les maîtres et les adorait avec cette fière désinvolture d'un esprit indépendant, capable de tout comprendre et de tout admirer.

II

Prix de Rome en 1856, Georges Bizet commença par donner au Théâtre-Lyrique *les Pêcheurs de perles*, où déjà vous saisissez cet imprévu dans la modulation, ce quelque chose de nuageux, d'indéfini dans la mélodie qui bientôt caractérisera la manière de l'auteur. La mélodie de Bizet produit sur moi l'effet d'une de ces lumières qu'on place dans un globe de cristal opalisé. C'est doux, harmonieux, velouté, le rayon cependant manque un peu. Je recommande à ce propos dans *les Pêcheurs de perles* une romance, d'ailleurs fort connue, *Ma bien-aimée est endormie :* toute la physionomie musicale de Bizet semble vivre et se condenser en ces quelques mesures d'un sentiment profond et que Schubert regretterait de n'avoir pas écrites. Depuis, sauf *Djemileh*, un acte assez médiocre donné en 1872 à l'Opéra-Comique, presque toutes les tentatives du compositeur ont marqué ; la chute même de *l'Arlésienne* ne devait point l'atteindre, car, si la pièce est tombée, la musique s'est maintenue, et la salle de concert l'a vengée de sa mésaventure théâtrale.

Carmen nous le livre au plein de son activité symphonique et dramatique. J'appuie à dessein sur les deux adjectifs, il y a les deux choses dans cet opéra, la symphonie et le drame, et peut-être bien est-ce trop, si l'on considère les habitudes et les goûts du public de l'endroit. Pour nous autres, gens délicats et curieux, toutes ces digressions ont de l'attrait, nous savons en prendre et en laisser et nous dire à propos d'un intermède musical ou d'un entr'acte : « Je reviendrai entendre cela ; » mais le public ne se paye point

de semblables fantaisies, il ne passe rien, ou plutôt ne vous passe rien ; le public ne se réserve pas pour le lendemain. Il vous prête dès le début toute son attention, à vous de n'en point abuser. Souvent c'est le contraire qui arrive. On n'a point assez de se donner, on se prodigue ; on ouvre toutes les écluses. C'est le défaut que je reproche à M. Massenet comme à la plus part des représentants de notre jeune école. La ligne serpentine a son mérite, mais celle qui mène au but est la ligne droite, et j'en veux d'autant plus à Bizet de ces divagations instrumentales dont il se montre si coutumier, qu'elles escomptent en quelque sorte l'effet de la situation. On comprend ces ruses de guerre chez un spécialiste inhabile à parler la langue des passions, et cherchant à déguiser sous des fleurs d'éloquence et de virtuosité l'absence d'inspiration dramatique.

Carmen nous montre dans Bizet un homme de théâtre. Les situations sont abordées carrément, développées, nuancées d'un tour parfait ; quoi de plus joli, de mieux en scène que le duo d'amour entre Carmen et Jose au second acte, de mieux venu que cette phrase délicieuse : *Là-bas, là-bas dans la montagne!* J'aime aussi les couplets du *torero*. Le quintette qui suit est de l'originalité la plus piquante et vous captive tout le temps par l'imprévu des harmonies, la variété des timbres de l'orchestre ; les voix tombent on ne sait d'où, ce sont des rythmes en fusées, des éclairs en zigzags partant d'en haut et sillonnant la trame mélodique. Voulez-vous du pittoresque et voir revivre en chansons l'Espagne de Zamacoïs et de Fortuni, écoutez le chœur des *picadors* au premier acte, la marche des *picadors* au quatrième, et cette espèce de retraite dont le mo-

tif remplit le premier entr'acte; suivez surtout la scène du campement dans la *sierra*. Au fond du théâtre, les bohémiens et les trabucaires vont et viennent. Jose, par intervalles, se rapproche de Carmen, qu'il importune de sa jalousie, de ses récriminations; elle, cependant, déjà lasse de cet amour à l'aurore duquel nous assistâmes tout à l'heure et songeant à convoler à de nouvelles noces avec Escamillo le *torero*, rêveuse, presque sombre, interroge les cartes, qui ne lui disent rien de bon; à ses côtés, ses compagnes font le même jeu, et les cartes inexorables la condamnent à mort, elle et le triste amant qui l'assomme de ses adorations. Voilà certes pour un opéra comique un tableau terriblement poussé au noir. Le motif toutefois a sa valeur, et Scribe l'eût employé, oui, mais à la condition d'évoluer sur place, de couper court à ses prémisses. Ici, nous sommes à la Porte-Saint-Martin, et les auteurs, loin de s'ingénier à trouver la bifurcation, se précipitent sur la pente du mélodrame. Ce que les cartes prophétisent à Carmen s'accomplira; ce trio sert de préface au dénouement, morceau capital. Nous sommes aux *corridas* de Madrid, Carmen, effarée d'amour, haletante, vient prendre sa part du triomphe de son *torero* : la course a lieu derrière un rideau qui masque le cirque; *banderilleros*, *chulos* et *picadors* ont défilé joyeusement, la cloche sonne. Escamillo, dans la présomption du triomphe et du bonheur prochains, serre sa maîtresse contre son cœur, et court affronter l'arène. Carmen s'élance, va pour se mêler à la foule : soudain Jose se dresse devant elle, Jose, l'amant de la veille, qui s'est déshonoré, perdu pour elle, et de qui ses beaux yeux se détournent maintenant qu'une autre insolation l'a frappée.

Le duo s'engage crânement. Carmen est une créature inculte, une bête fauve, et ce n'est ni la franchise ni le courage qui lui manquent. Elle marche droit au péril. « On m'a dit de me méfier de toi, de craindre pour ma vie ; me voilà ! » A l'idée qu'on le suppose coupable d'un pareil crime, Jose recule avec horreur, et ce crime, dix minutes plus tard, il le commettra. Le pauvre homme implore d'abord : sa douleur, ses instances n'éveillent que mépris. Ennuyée, excédée, la bohémienne devient provocante, jette à Jose sa bague au visage ; celui-ci se retourne alors, frémit de haine, et, pour l'empêcher de courir à son *torero*, il la tue. — Tout ce grand morceau, presque un acte, est conduit avec un art supérieur. On se sent ému, saisi. L'affliction de ce malheureux, l'attitude féroce de Carmen en présence du désespoir qu'elle cause, son indifférence et ses lassitudes, puis, dans le moment tragique, le contraste de cette agonie sanglante qui se passe sur le devant de la scène, et des fanfares du triomphe éclatant au dehors, toutes ces gradations, tous ces mouvements sont d'une analyse et d'un *rendu* à ne laisser subsister aucun doute sur l'avenir dramatique d'un compositeur. Point de cris, point de mélodrame. Carmen est fatiguée, excédée, « Je ne sais point mentir, » dit-elle ; là est le mot du caractère créé par Mérimée, et que madame Galli-Marié s'est attiré le reproche d'interpréter d'une façon trop vraie, trop *réaliste*. Étrange démon que cette artiste ! elle quitte le théâtre, n'ayant plus de voix ; elle y reparaît trois ans après en toute possession de ses moyens. Cet éternel *Mignon* avec ses airs pleurards l'avait énervée ; elle a retrouvé sa flamme et son esprit : pour de

la distinction, c'est autre chose; mais madame Galli-Marié se connaît en littérature, elle a lu Mérimée, et nous répondra qu'elle joue Carmen et point Célimène. Elle a les allures du rôle comme elle en a le ton.

Emerson a dit : « L'Anglo-Saxonne a la démarche fière d'une race libre, elle marche comme si elle avait conquis le monde; l'Espagne, elle, ne marche pas en amazone; mais l'Espagne a le *meneo*. » De Saint-Sébastien à Malaga, de Bilbao à la Ronda, toute femme en Espagne, grande dame ou paysanne, affecte cette désinvolture, et la *jota* elle-même n'a pas un caractère plus national que ce fameux mouvement de hanches. S'imagine-t-on par hasard que la *Havanera* du premier acte produirait son effet sans cette pantomime qui l'accompagne? Musique bizarre, monotone, au rythme paresseux, traînard, et comme imprégnée de ce sentiment d'accablement particulier au pays orageux des tropiques ! Il est une complainte nègre que chante madame Viardot et que chante Pagans, le *Havanero* par excellence :

Ultè, nó è na..

Bizet s'en est très habilement inspiré, et madame Galli-Marié en traduit poétiquement la *morbidesse*.

Parlons maintenant des convenances d'un pareil sujet. « Comment peux-tu douter que je t'aime, puisque je ne te demande pas d'argent? » Une femme capable de tenir un tel langage ne peut guère nous intéresser au théâtre. Il y a de ces choses dont un écrivain du talent et de la force de Mérimée peut tirer part dans un roman, mais qui ne sauraient pourtant être mi-

ses à la scène. Carmen s'éprend d'un soldat au premier acte ; au troisième, elle idolâtre un *torero*. Ajoutez à la pièce un acte de plus, ce sera le tour du capitaine Zuniga, et ainsi de suite. De telles figures ne sont, je ne dirai pas sympathiques, mais supportables, que lorsqu'un écrivain les localise et les fait valoir à leur point en les entourant de toutes les circonstances atténuantes que dispensent le style, l'observation et la philosophie humoristique d'un bel esprit paradoxal. Vues de face, elles ne vous inspirent que de la répulsion. Comme contraste à ce démon, les auteurs ont imaginé de produire un ange : la pieuse et sensible Micaëla, qui survient, l'olivier à la main et la romance aux lèvres, pour rappeler sa *mère mourante* au fils coupable et déserteur de toutes les vertus. Je n'ai nul besoin de remarquer ici que ce personnage absolument poncif n'est pas et ne pouvait pas être de Mérimée. C'est une invention des librettistes, et l'idée a bien son charme en ce qu'elle nous remet devant les yeux cette excellente Alice de *Robert le Diable*, physionomie trop négligée, dont le public attendait une nouvelle épreuve. Il y a donc aussi une Némésis au théâtre ? On se raille de tout ; on ridiculise, on bafoue l'antique et le moderne ; on écrit *la Belle Hélène*, *la Grande-Duchesse*, on écrit *Tricoche et Cacolet*, et la première occasion qui se présente de prendre au sérieux *la croix de ma mère*, on ne la rate pas.

J'approuve beaucoup cette habitude qui s'introduit de plus en plus au théâtre, de donner à certains vocables étrangers leur accent national caractéristique, de prononcer *majo* et *navaja* comme ces mots se prononcent à la Puerta del Sol, et non plus en les estropiant à la française ; mais alors il faudra se surveiller

et ne pas confondre dans le même dialogue *gitana* et *zingara*, autrement dit de l'espagnol avec de l'italien. Poètes, peintres et musiciens, tout le monde se préoccupe aujourd'hui d'ethnologie ; rien d'étonnant à ce que cette curiosité d'information gagne et s'étende jusqu'aux moindres détails de la mise en scène ; on cherche le vrai, on *fait nature*. Allez voir ce second acte de *Carmen*, c'est à se croire en Espagne : décor, costumes, le ton, le geste, l'air du visage, tout y est. Ce Doncaïre par exemple avec ses favoris épais, son large sourire, son foulard jaune noué entre l'oreille et la nuque, — vous l'avez rencontré sur toutes les routes de la frontière, dans les *fondas* et les *ventas*. Il est aussi dans *Don Quichotte*, où se retrouve tout ce qui fut, est et sera jamais espagnol. Ajoutons que dans l'originalité de cette mise en scène une juste part revenait à Bizet, et que la couleur locale, comme il l'a comprise au début de son second acte, dénote aussi bien l'archéologue que le musicien. Sur un fond *vieil Orient* de sons monotones et sourds tendu derrière la coulisse, la gent bohème brode ses arabesques et se dessine le chant militaire dans le lointain ; vous diriez la civilisation picaresque de l'Espagne moderne émergeant de ses origines judaïques, arabes, égyptiennes, que sais-je?

III

Georges Bizet avait sa théorie et nous n'aurions garde de nier l'influence que Wagner et surtout Schumann exerçaient sur lui, mais le théoricien était ici doublé d'un homme pratique, qui, tout en s'impré-

gnant de la doctrine, savait, comme on dit, en prendre et en laisser. Ses ouvrages nous démontrent jusqu'à l'évidence que jamais des prédilections d'école ne l'eussent amené à la conception d'un théâtre d'opéra comique se modelant sur *Geneviève* ou sur *les Maîtres chanteurs de Nuremberg*. Il avait le sens le plus net du drame musical moderne et de ce qu'on peut faire adopter de ce public de Favart, public fort spécial, qui ne veut pas être brusqué. Sortir de Boïeldieu, d'Hérold et d'Auber n'est point tâche si commode ; il y faut beaucoup d'art, de ménagement et surtout beaucoup d'éclectisme. Bizet là-dessus était sans reproche ; écrivain exquis, plein de science et de goût, il commençait par réformer la langue, élargissait le style en attendant mieux. Son éclectisme vous remettait en mémoire le Gounod des belles années de jeunesse, bibliothèque vivante et chantante, toujours prête à se laisser feuilleter par les amis. Bizet, lui, ne chantait pas, mais son piano valait un orchestre.

La dernière fois que nous le rencontrâmes, il était en train de parcourir sa partition de *Carmen* avec une jeune fille dont la voix et les rares aptitudes musicales l'avaient charmé. La séance tirait vers sa fin quand tout à coup il s'interrompit et quitta la place en disant : « Maintenant, mademoiselle, chantez-moi du Schumann. »

On sait quelle intensité de sentimentalisme douloureux ont certaines mélodies du néo-romantique de Zwickau ; c'est le poète et le musicien par excellence du *Noluit consolari*. Schubert se laisse quelquefois distraire de sa tristesse, il a des yeux pour toutes les gaietés du paysage, des oreilles pour tous

ses bruits ; Schumann reste absorbé dans sa réflexion, nul pittoresque ne l'en détourne, son deuil est un abîme qui n'a point de fond. Impossible de ne pas être saisi de cette impression quand on entend une voix jeune et sympathique interpréter ses élégies, *Ich grolle nicht* et *Aus der Heimath* par exemple. Bizet, assis à l'autre bout du salon, écoutait la tête dans ses mains. « Quel chef-d'œuvre! s'écria-t-il, mais quelle désolation, c'est à vous donner la nostalgie de la mort! »

Et, se remettant au piano, il joua la *Marche funèbre* du même maître, puis celle de Chopin, qui devait, hélas! quelques jours plus tard, figurer au programme de ses propres funérailles. Nous causâmes ensuite de cet art qui faisait ses délices et de ses représentants actuels plus ou moins illustres : Rossini, Auber, Hérold, Berlioz, Wagner, Verdi, qu'il admirait d'élan, Meyerbeer, tous y passèrent, et quand vint le tour des poètes, sa verve et ses clartés furent telles que nous ne pouvions nous empêcher de songer à ce passage d'une lettre où ce même Schumann écrit à sa belle-sœur :

« Souvenez-vous que j'appelle artistes non pas ces braves gens qui s'entendent à jouer tant bien que mal d'un ou deux instruments, mais des êtres qui sont de vrais hommes et qui comprennent Shakspeare et Jean Paul! »

Pauvre Bizet, il était si heureux, si rayonnant, il jouissait si bravement et de son succès et de sa croix d'honneur, et de cette place au soleil conquise avec tant de vaillance dans la rude bataille de la vie, qu'il fallait bien que la mort s'occupât un peu de ses

affaires, du moins peut-on dire que les dernières heures qu'il passa dans ce monde furent sans mélange, et sur ce point nous ne marchandons pas la part de reconnaissance que tous ses amis doivent à l'un des anciens directeurs de l'Opéra-Comique, dont la sollicitude intelligente lui vint si efficacement en aide. Nous avons assez souvent reproché ses erreurs à M. Du Locle pour qu'il nous soit permis à l'occasion de vanter ses mérites. Ce directeur de l'Opéra-Comique eut sur la conscience un gros péché qu'il expia cruellement du reste. Il s'était montré impie et sacrilège à l'égard de l'ancien répertoire, et l'ancien répertoire ne pardonna pas. Voltaire prétendait qu'il ne fallait pas dire du mal de Boileau parce que cela portait malheur. M. Du Locle avait fait pis. Non content de renier les vieux maîtres, il les avait dépossédés, livrés aux doublures, traitant Nicolo Isouard et Boïeldieu comme Régane et Goneril traitent le roi Lear. Ce qu'on avait adoré jusqu'alors, il le renversa de gaieté de cœur et s'était mis en tête de ne plus fêter que *les jeunes*. Le paradoxe avait du bon, mais il n'en a pas moins commencé par coûter fort cher, car les jeunes à l'Opéra-Comique ne font pas d'argent. M. Du Locle ouvrit très crânement à M. Massenet les portes de son théâtre, et la chute de *Djémileh* ne l'empêcha pas de donner *Carmen*.

Georges Bizet, s'il eût vécu, n'eût point manqué de lui payer sa dette de reconnaissance, et peut-être trouverait-on dans les papiers du musicien de quoi prolonger l'émotion du public autour d'un nom désormais si sympathique. J'entends parler d'une *Clarisse Harlowe* en trois actes pour l'Opéra-Comique et d'une partition du *Cid* d'après Corneille écrite en vue de M. Faure.

Cet ouvrage doit être au moins fort avancé, car lui-même nous disait n'avoir plus qu'à y mettre la dernière main, et, comme nous le poussions activement à ce suprême effort, il nous répondait par toute sorte d'arguments tirés des tribulations qu'un artiste s'apprête à subir en abordant la scène. Il en avait assez de ces ennuis et de ces tracas, ajoutait-il ; sa dignité d'ailleurs se regimbait à l'idée de passer à l'opéra par l'épreuve d'une audition au lendemain d'un succès qui semblait l'avoir suffisamment classé parmi les compositeurs *hors concours*. Son intention était plutôt de revenir pour le moment à la symphonie et d'écrire une *Sainte Geneviève de Paris* en manière d'oratorio. Nos désastres l'avaient profondément touché. Son patriotisme, qui cherchait un mode d'expression, croyait l'avoir trouvé dans cette légende, l'une des plus pures de nos origines nationales, et qui tient, comme celle de Jeanne d'Arc, de l'idylle et de l'épopée. Il avait déjà disposé son poème, réglé le programme de ses morceaux, et comptait rapporter pour l'hiver au concert Pasdeloup ce fruit de sa saison d'été.

Claudite jam rivos, pueri, sat prata biberunt.

La mort n'avait-elle point naguère prononcé le même arrêt à l'égard de ce fier et génial Henri Regnault dont le nom vous vient presque naturellement à la plume à côté de celui de Georges Bizet? Communauté d'infortune et de talent, il n'en faut pas davantage pour envelopper ces deux nobles destinées sous le même voile de deuil. Esprits chercheurs, mobiles, orageux, marqués de ce signe d'indécision, de cette absence de sérénité qui caractérisent les temps

comme les nôtres, l'un peintre, l'autre musicien, ils étaient du même art, et vous saisirez dans *Carmen* sans beaucoup d'effort des audaces de couleur qui vous rappelleront cette fameuse gamme jaune de la *Salomé*.

HECTOR BERLIOZ

I

Tout idéalisme a son évangile de la passion, et les choses continueront ainsi jusqu'à la fin des siècles.

Aspirer, tendre vers les hauteurs sera toujours le fait d'une minorité; quiconque s'en va par les rues criant *excelsior* commence par effaroucher sa clientèle. Les articles de mode, à la bonne heure ! Quant à l'idéal, il en faut prendre son parti, c'est une marchandise peu goûtée, dont la production reste pour compte à ceux qui la fabriquent, l'offre sur le marché dépassant de beaucoup la commande. Tous les arts sont soumis à cette loi; tous en souffrent, et particulièrement la musique, qui, par suite de conditions spéciales, éprouve une plus grande difficulté d'être. Le peintre et le statuaire ont les expositions, à défaut des expositions la devanture du marchand de tableaux, où les refusés trouvent asile pour en appeler du jury aux passants. Le musicien ignore ces aubaines. S'il écrit des opéras, on sait ce qui l'attend dans le cabinet

des directeurs de théâtre. S'il en veut à la musique instrumentale, libre à lui de symphoniser tout à son aise, à la condition qu'il aura de quoi payer les frais de copie, l'orchestre, la salle, tout un personnel de concert, et recommencera le jeu par intervalle, car n'engager qu'une bataille, autant vaut rien. Une œuvre symphonique a des secrets qu'au premier abord elle ne livre pas; il y faut revenir, y pénétrer. Qu'est-ce qu'une première audition? A peine a-t-on pu se rendre compte de l'ensemble; que de détails omis, de beautés perdues dans la rapidité de l'exécution, et dont un nouvel essai ne saurait manquer de révéler le sens à la critique. Après une seconde épreuve viennent la troisième et la quatrième : il ne s'agit plus que de nourrir sa martingale; comment faire?

On demandait un jour à Berlioz pourquoi il écrivait si peu. « Parce que je suis très pauvre, répondit-il. » Ce mot contient toute la tragédie de son existence. De telles natures ne se refont pas, ne rompent pas avec leurs dieux. La force d'âme leur faillirait, qu'elles n'auraient en réserve aucune aptitude pour ces petits métiers où les habiles trouvent gloire et profit. Héroïsme ou don quichottisme, il leur faut lutter pour le grand idéal, et ce n'était pas un lutteur ordinaire que Berlioz. Ame honnête, simple et virile, esprit hautain, convaincu, ne transigeant sous aucun prétexte, l'existence n'aura guère été pour lui qu'une suite de combats pour l'idée, où, si la victoire se fit toujours rudement payer cher, la défaite, au moins, ne fut jamais sans gloire. C'était un réformateur, le vrai musicien d'une période archi-critique comme la nôtre. Tout ce qu'on peut savoir, il le savait, et cela non seulement dans les questions particulières à son

art. Le monde de l'intelligence n'a pas une province qu'il ne se soit donné le plaisir de parcourir à son heure en touriste, en poète, en philosophe, en étudiant voyageur, *scholasticus vagabundus*, comme on disait au temps du docteur Faust. Il fut, après Weber et avant Richard Wagner, une de ces plumes militantes grâce auxquelles ont prévalu bien des principes dont le public n'aurait jamais eu communication par le théâtre, où la question des recettes étant forcément l'argument définitif, la conception la plus ordinaire faisant 20,000 francs l'emportera toujours sur le chef-d'œuvre. C'est donc en dehors des salles de spectacle que ces discussions doivent s'agiter. Avant de mettre une théorie sur la scène, il faut la mettre dans le public. A ce compte Berlioz a rendu de vrais services. Sa longue campagne, fournie au journal des *Débats*, tout en n'ayant point nui à ses propres intérêts, aura surtout profité à la cause des idées.

Sans être un écrivain, il avait un style. Berlioz n'était pas ce musicien manqué qui se fait littérateur. Sa place au soleil, il l'avait hardiment et dès le début conquise. A partir de sa cantate de *Sardanapale*, ses œuvres la lui assuraient; s'il la voulait plus large, cette place, c'est qu'il avait quelque chose à dire, et que la haine de la vulgarité le passionnait à l'égal de l'amour du beau. Cette faculté d'admirer, qui de plus en plus va se perdant, Berlioz la possédait en plein. Les ennemis ne lui déplaisaient pas : il savait haïr, mais surtout admirer. Il y a des artistes qui, par l'intelligence, restent au-dessous de l'œuvre qu'ils produisent, Bellini, par exemple, d'autres qui lui sont supérieurs. Berlioz me paraît de ce nombre, et si

belle que soit la part due à son œuvre, celle qui revient à son intelligence la passe encore.

Gluck, Beethoven, étaient ses dieux ; sur Mozart, il montrait des réserves, et ne s'agenouillait que devant *la Flûte enchantée;* ensuite venaient Weber et Spontini. Sur le tard, le Théâtre italien l'avait conquis, seulement lorsqu'il eut cessé d'être journaliste ; il le fréquentait en amateur, en désœuvré, tout heureux de se montrer bon prince, de se laisser amuser, charmer et ravir même, — ces natures-là ne font rien qu'à l'excès, — par des choses que sa critique eût réprouvées, et goûtant je ne sais quel voluptueux raffinement à ce dilettantisme clandestin. Il connaissait comme pas un Virgile et surtout Shakspeare. J'ai vu des Anglais le consulter sur leur poète. Virgile lui valut d'écrire cette partition des *Troyens*, cause de tant de soucis d'abord et plus tard d'un si profond découragement, tandis que Shakspeare n'a jamais fait que lui porter bonheur. La symphonie de *Roméo et Juliette* et ce délicieux petit opéra de *Béatrice et Bénédict*, tout de suite applaudi sans conteste, sont les meilleures preuves de cette influence. En dépit d'un certain manifeste lancé par lui sous forme d'article de foi, et dont s'émut beaucoup dans le temps l'Allemagne philosophante, ce qu'il pensait sur Richard Wagner, il ne l'imprimait pas : tout ce grand bruit l'ennuyait, l'agaçait. Il y a au fond de la conscience humaine une voix qui ne se tait jamais et qui dit tout, une voix qui, même dans le silence de l'individu, proteste contre les injustices du sort. Berlioz avait une vraie complexion d'artiste. Susceptible à tous les froissements, à toutes les intempéries, ce qu'il a dû souf-

frir reste un secret. Il avait poussé l'orchestre aux grandes sonorités nouvelles, et de ce mouvement imprimé par lui, un autre recueillait la gloire. On disait bien : Wagner et Berlioz ; mais son nom ne venait qu'en second, et lorsque les journalistes allemands, s'imaginant de changer en trio ce duo déjà déplaisant, inscrivirent sur leur drapeau : Wagner, Berlioz et Liszt, sa mauvaise humeur n'y tint plus. A ces vexations douloureusement ressenties, de pires amertumes, de plus cruels chagrins, se mêlèrent. Ses *Troyens* qui, peut-être à l'Opéra eussent triomphé, furent défaits au Théâtre-Lyrique ; l'année suivante, il perdait un fils, officier de marine, et ce deuil, dont il ne s'est pas relevé, le prenait au retour d'un voyage glorieux en Russie et en Allemagne, au lendemain des succès les plus consolants décernés par l'étranger.

II

La cantate de *Sardanapale*, écrite à l'Institut sous le feu des canonnades de la révolution de juillet, valut à Berlioz d'aller passer quelques années en Italie. Déjà son cœur, qu'il avait très sensible, comme on disait au temps de l'*Héloise*, et son imagination très ardente, s'étaient épris d'une jeune tragédienne étrangère, la Juliette et l'Ophélie d'une troupe de comédiens anglais qui jouait Shakspeare aux applaudissements de toute la jeunesse parisienne. S'il est vrai, comme dit Goethe, que la poésie soit une délivrance, c'est dans sa première symphonie, intitulée *Épisode de la vie d'un artiste*, que Berlioz s'est délivré de toutes les agitations, de tous les rêves, de tous les délires fac-

tices ou réels dont cette passion l'enfiévra. Lorsqu'après une assez longue absence il revint, la fière demoiselle se laissa fléchir, et il l'épousa.

En 1831, il fit exécuter sa symphonie au Conservatoire. Lui-même conduisait l'orchestre ; le dernier morceau terminé, comme ses amis s'empressaient pour le complimenter, un homme pâle et d'une maigreur de squelette, avec de longs cheveux noirs gras, un nez crochu et des yeux d'oiseau de proie, perça la foule, et d'une voix presque mourante :

« Vous commencez, lui dit-il en l'embrassant, par où *l'autre* a fini. »

Cet homme, c'était Paganini; l'autre, celui auquel il faisait allusion, était Beethoven, et Berlioz en rentrant chez lui recevait un pli renfermant un bon de 20,000 francs sur la maison de Rothschild, que sa nouvelle connaissance le priait d'accepter en témoignage de parfaite admiration. Il y a des êtres que le fantastique accompagne partout, ce Paganini, par exemple, qu'on disait alors si avare, et qui, de l'air d'un personnage d'Hoffmann, vient là généreusement et le plus délicatement du monde mettre sa bourse à la disposition du talent aux prises avec les difficultés les moins fantastiques de l'existence.

A cette première œuvre, d'autres bien autrement remarquables à divers titres devaient succéder avec le temps : j'ai nommé la symphonie d'*Harold*, celle de *Roméo et Juliette*, la *Symphonie funèbre pour les victimes de Juillet*, la *Damnation de Faust*, les ouvertures de *Waverley*, du *Roi Lear*, de *Rob-Roy*, du *Carnaval de Venise*, *une Messe*, trois opéras, *Benvenuto Cellini*, *Béatrice et Bénédict*, *les Troyens*, enfin, parmi tant d'autres compositions vocales et instrumentales d'une

importance moindre, l'orchestration de l'*Invitation à la valse*, de Weber, et les récitatifs ajoutés au *Freischütz* lors de la mise en scène du chef-d'œuvre à notre Académie de musique.

L'Allemagne devint tout de suite une patrie pour Berlioz, et cette fois encore ce fut Weimar qui prit l'initiative. Une œuvre de première jeunesse, écrite alors qu'étudiant en médecine il chantait dans les chœurs au Théâtre des Nouveautés, l'ouverture des *Francs Juges*, enlevée d'enthousiasme par l'orchestre, produisit sur le public un effet électrique. A dater de ce temps, il se mit à promener sa musique par l'Europe, visitant tour à tour l'Allemagne, l'Angleterre, la Russie, improvisant à chaque étape de ces voyages des compagnies instrumentales qu'il échauffait aussitôt de sa propre flamme, car jamais pareil chef d'orchestre ne se verra, par cette raison toute simple qu'en faisant ce qu'il faisait il n'exerçait pas une profession, ne tenait pas un de ces emplois dont la pratique engendre à la longue la somnolence des facultés. A l'acuité des perceptions, au respect de la lettre, à la plus complète intelligence de l'esprit, Berlioz joignait l'autorité du mouvement, cette force inspirée et communicative qui parle aux masses, les gouverne, et, quel que soit le champ de bataille, constitue le véritable chef.

Ces promenades à travers l'Europe vengèrent bien souvent l'artiste de ses mécomptes parisiens, et cependant, même en Allemagne, la trace qu'il laissait n'était point durable. Dès le lendemain du succès, la contestation reprenait de plus belle ; ce fut ainsi jusqu'à la fin un éternel recommencement à la manière du travail de Sisyphe. « Si Berlioz, écrivait il y a quel-

ques années M. Richard Wagner, a continué Beethoven, c'est en suivant une direction où celui-ci avait sagement renoncé de s'engager plus avant. Les coups de plume irréfléchis, les tons aigres et criards auxquels on reconnaît le Beethoven en quête de nouveaux moyens d'expression sont à peu près le seul héritage que le pétulant disciple ait recueilli du grand maître. Je mets en fait que la principale vocation de Berlioz et le plus beau de son enthousiasme lui viennent d'avoir tenu ses yeux passionnément fixés sur *ces coups de plume vraiment barbares.* »

Ici j'avoue que la patience m'échappe :

Quis tulerit Gracchos de seditione querentes !

Reprenons la citation, elle en vaut la peine, car c'est de l'exellente critique ; mieux eût convenu seulement la laisser faire à d'autres. Il est vrai que d'autres n'eussent peut-être pas eu cette perfide justesse d'appréciation et ce meurtrier coup de griffe du rival qui sait où prendre sa victime. « Une surexcitation voulue, un tournoiement vertigineux, voilà l'inspiration de Berlioz ; s'il en sort, c'est pour retomber dans l'anéantissement d'un mangeur d'opium, et, pour surmonter cet état d'insensibilité désastreuse, il ne lui reste alors qu'à réchauffer son délire par toute sorte de moyens factices, et qu'à s'épuiser en efforts, qu'à mettre en avant tout son arsenal d'artillerie. A vouloir de la sorte accoucher des monstres de son imagination épouvantablement tourmentée, à les vouloir faire vivre et toucher par tous les incrédules de son public parisien, Berlioz a poussé son énorme intelligence musicale à un degré de puissance techni-

que dont jusqu'à lui on n'avait pas eu l'idée. Ce qu'il avait à dire était si insolite, si renversant, si parfaitement antinaturel que, les simples paroles ordinaires ne lui suffisant point, il dut appeler à son aide tout l'exorbitant appareil de la plus compliquée des machines, et faire entendre sa pensée par une mécanique dont il savait comme pas un gouverner les ressorts mille fois ingénieux et puissants, les choses qui lui passaient par l'esprit n'étant point humaines et ne pouvant dès lors être exprimées par un organe humain. »

Faut-il prononcer ici le mot d'envie ? On l'oserait presque. « Tout ce qui est divin est envieux, » dit Hésiode. Platon, il est vrai, combat cette opinion dans le *Phédon* et le *Timée*, et déclare que l'Envie est reléguée hors du chœur des olympiens ; mais Platon ne parle que des dieux antiques, et nous autres, c'est aux dieux modernes que nous avons affaire. Quoi qu'il en soit, cette lutte pour les règles entre les deux hommes qui se sont le plus moqués de la syntaxe restera comme une des amusantes comédies de notre âge. Tant de bile et de colère pour des dissonances, quand on n'a fait soi-même toute sa vie qu'abuser outrageusement de ces moyens extrêmes ! Un Cherubini ne s'exprimerait pas autrement que M. Richard Wagner dans sa critique.

D'autre part, écoutez le *Credo* de Berlioz, ou, pour mieux dire, son *Non Credo*. « Si l'école de l'avenir vient vous dire : — Il faut faire le contraire de ce qu'enseignent les règles ; on est las de la mélodie, on est las des dessins mélodiques, on est las des airs, des duos, des trios, des morceaux dont le thème se développe régulièrement ; on est rassasié des harmonies

consonantes, des dissonances simples, préparées et résolues, des modulations naturelles et ménagées avec art. Il ne faut tenir compte que de l'idée, ne pas faire le moindre cas de la sensation ; il ne faut accorder aucune estime à l'art du chant, ne songer ni à sa nature ni à ses exigences. Il faut dans un opéra se borner à noter la déclamation, dût-on employer les intervalles les plus inchantables, les plus saugrenus, les plus laids. Il ne faut jamais s'inquiéter des possibilités de l'exécution. Si les chanteurs éprouvent à retenir un rôle, à se le mettre dans la voix, autant de peine qu'à apprendre par cœur une page de sanscrit ou à avaler une poignée de coquilles de noix, tant pis pour eux, on les paie pour travailler, ce sont des esclaves. Les sorcières de Macbeth ont raison : le beau est l'horrible, l'horrible est le beau. Si telle est cette religion, très nouvelle en effet, je suis fort loin de la professer. Je n'en ai jamais été, je n'en suis pas, je n'en serai jamais. Je lève la main et je jure : *Non credo !* »

On croirait entendre parler un Lesueur ! De qui se gausse-t-on ici ? Du public ? Je le crains. De semblables incartades, par malheur bien souvent renouvelées, ont fini par donner à cet art de l'avenir un caractère de charlatanisme qui n'excuse que trop tous les méchants sarcasmes du présent. Encore, dans toute cette polémique de mauvais goût, Berlioz ne nomme-t-il personne. Libre à chacun de deviner quel est l'Achille que ce fougueux Hector s'efforce d'atteindre de ses traits : toujours est-il que l'apôtre Richard Wagner ne figure pas nominalement dans ce manifeste qui peut également s'appliquer à l'abbé Liszt, à M. Hans de Bulow et à tous les membres de la paroisse. On a prétendu que Berlioz aurait fulminé cette bulle à la

suite d'une conversation très animée au bout de laquelle un enragé partisan se serait écrié, lui parlant de Wagner : « Vous aurez beau faire, il est plus fort » que vous ! » L'anecdote court l'Allemagne et suffirait pour motiver l'accusation d'envie. Berlioz, Wagner et l'abbé Liszt, le Père, le Fils et le Saint-Esprit, la trinité sous ces espèces n'eût peut-être point tant déplu. L'ironie du sort voulut que ce nom fâcheux de Wagner vînt toujours en première ligne ; *inde iræ*. Carlyle dit que l'homme appelé par la nature à produire de grandes choses est incapable de n'être pas sincère ; il lui faut exprimer à tous risques et périls la vérité comme il la sent. Berlioz était trop cet homme pour n'avoir pas de ces sincérités contradictoires ; il avait tant fait crier après lui qu'il ne s'imaginait pas qu'un autre pût jamais lui disputer cette spécialité, et quand il vit dans Richard Wagner surgir ce nouveau messie du scandale, sa rage n'y tint plus, il se fit classique !

III

Et maintenant qu'est-ce que Berlioz? Faut-il d'après Paganini voir en lui un génie, ou selon M. Richard Wagner le prendre simplement pour un esprit dénué d'imagination, et qui n'a guère jamais fait que chiffrer ses songes creux avec des notes? Berlioz a-t-il dépassé les limites absolues de son art, ou n'aurait-il par hasard franchi que les simples bornes du convenu ? Dans l'histoire de l'art, tout se tient, tout s'explique. Berlioz peut être une énormité ; mais, pas plus que M. Richard Wagner, il n'est un de ces météores qui

tombent du ciel inopinément sans qu'on en puisse donner la raison.

Berlioz, comme son confrère et *ami*, l'auteur de *Tannhauser*, est le résultat d'une tendance poussée à l'extrême, la conséquence nécessaire et fatale du développement graduel de l'art musical à travers le temps. Que de semblales apparitions marquent une ère de progrès, je ne le veux pas dire. La question n'est point de savoir si personnellement cet art nous plaît ou nous répugne, si nous l'envisageons comme une décadence ou comme l'accomplissement idéal des choses ; il s'agit tout simplement d'en constater la raison d'être. Le même fait s'est produit dans l'histoire de la peinture sans que la gloire des Raphaël et des Léonard en ait souffert la moindre atteinte. Les naturalistes et les maniéristes du XVII^e^ siècle existent pourtant. Ils existent comme expression suprême et conséquence des mouvements antérieurs, comme dernier terme révolutionnaire de l'émancipation qui commence avec Cimabue, insufflant la vie nouvelle au cœur ligneux du bysantinisme, avec Giotto secouant les vieux types consacrés et peignant les hommes comme ils sont. Qui jamais fit un crime à Gluck de ne s'être pas contenté de l'orchestre de Lulli et de Rameau ? Qui viendrait aujourd'hui lui reprocher ses clarinettes et ses trompettes ? En veut-on à Beethoven d'employer le contre-basson dans la *Symphonie en ut mineur*, à Mendelssohn de déchaîner l'ophicléide dans l'ouverture du *Songe d'une Nuit d'été ?* Libre à ces maîtres d'employer des moyens nouveaux pour de nouveaux effets que l'art approuve. Berlioz n'agit pas autrement, et, s'il manie les cuivres comme personne, du moins n'a-

t-on guère à craindre avec lui cette erreur où tombent aujourd'hui la plupart des musiciens, et qui consiste à mettre dehors toutes les voix de l'orchestre sans tenir compte de la différence des sentiments et des situations. Sur ce point, l'art de Berlioz reste inattaquable. Il sait, quand il le faut, ouvrir l'outre aux tempêtes et, quand il le faut aussi, la fermer. Jamais de contresens : dans son orchestre, la tendresse ni l'élégie ne font explosion. Si la violence de l'émotion commande les grands moyens, il renforce les violons pour étouffer la rudesse des cuivres, et c'est à cette entente des ressources techniques, à cet art d'opérer la fusion entre le quatuor et les instruments à vent, à cette manière inouïe de raviner et d'estomper, que l'auteur de la *Symphonie* de *Roméo* et de la *Symphonie fantastique* doit cet honneur de passer, même au pays de Richard Wagner, pour le plus grand sonoriste contemporain. « La théorie défend cela, disait un critique à Beethoven. — Et moi je le permets, répondit le maître. » C'est qu'en effet rien n'est moins sérieux que la théorie de la musique, si ce n'est la théorie de l'art des vers. Par ce côté disciplinaire, toutes les poétiques se ressemblent, toutes sont également précaires.

On aurait de la peine à trouver un homme de génie dont les premiers pas n'aient point transgressé les règles et fait crier au scandale. Le premier qui essaya de l'accord de septième fut jugé digne de la maison des fous par les conservateurs de son temps. D'autre part, qui ne se souvient de ces fameux combats où les romantiques eurent à s'escrimer avec tant de vaillance. On les appelait des barbares, on prenait leurs césures et leurs enjambements, j'allais dire leurs

septièmes, pour des signes précurseurs de la fin du monde, et toutes ces choses conquises par eux à si grands frais forment aujourd'hui le fond de la langue dramatique ordinaire. C'est à ces tonneaux de poudre, qui faisaient sauter en l'air une génération, que les artificiers de l'heure présente vont emprunter le meilleur aliment de leurs innocentes fusées.

J'ai cité Beethoven, pourquoi ne citerais-jes pas Victor Hugo ? L'homme est de taille à ne redouter aucun rapprochement. Cette fois ce n'était plus un critique de profession, c'était une comédienne illustre qui venait le rappeler à l'ordre, et l'avertissement, pour avoir moins d'autorité, n'en avait que plus d'arrogance. « Monsieur Hugo, est-ce français, cela? » demandait à l'auteur d'*Hernani* mademoiselle Mars, interrompant une répétition. Si la question était un peu la même, pareille aussi fut la réponse. « J'avoue, madame, que je n'y avais point pensé ; mais, rassurez-vous, si ce n'est point français, ça le sera. »

Berlioz a des hardiesses, des rudesses harmoniques souvent effroyables ; mais c'est surtout dans ses premières œuvres, car son style va s'épurant, et la langue qu'il parle dans la *Damnation de Faust* et dans *les Troyens* diffère essentiellement de celle dont il use dans la *Symphonie fantastique*. C'est un chercheur aventureux, un enthousiaste capable de se passionner pour les causes les plus diverses, et qui semble n'obéir qu'à certaines dispositions climatériques. En cela éclate le désaccord avec Richard Wagner, l'homme d'une idée, d'un système, l'Allemand carré par la base, qui sait ce qu'il veut, et sauve les erreurs de sa pratique par cet infaillible ascendant que tout écrivain puise dans les ressources

d'une forte éducation première. Non pas que ce fond classique manquât à Berlioz, lui aussi s'était nourri de la moelle des lions ; seulement il l'avait absorbée chemin faisant, à son heure, à son caprice, et non sur les bancs de l'école, où, si j'en crois ce qu'on raconte, il s'amusait à faire la nique aux grands préceptes du bon Reicha. M. Richard Wagner, lui, ne plaisante jamais ; de quelque nom que l'on nomme sa théorie, elle est vigoureusement assise sur un roc et n'en bouge. Il se peut que les choses qu'il évangélise soient mauvaises ; on ne saurait nier cependant qu'il y ait là, au plus haut degré de puissance, un tempérament d'organisateur. Berlioz au contraire n'a jamais connu de discipline ; sa dominante du moment, qu'elle lui vienne de Gluck, de Beethoven ou de Spontini, est sa seule règle. Le même homme qui au début prend son point de départ à la *neuvième symphonie*, et pousse le compliqué, l'étrange, jusqu'aux dernières limites de la cacophonie, écrira plus tard avec la plume de diamant d'un Haydn l'oratorio de *l'Enfance du Christ*, et finalement parlera dans *les Troyens* la langue majestueuse et simple d'un Spontini. Berlioz a passé toute sa vie dans ces inconséquences, et quand je voyais ce terroriste pleurer des larmes d'admiration au *Mariage secret* de Cimarosa, je ne pouvais m'empêcher de penser à Robespierre composant ses bucoliques.

IV

Qu'on ne s'y méprenne pas cependant, tout ceci n'est que le fait d'une nature nerveuse, impressionnable à l'excès, et ces trop fréquents démentis qu'il se

donnait à lui-même et comme de gaieté de cœur, s'ils atteignent le réformateur, laissent debout l'artiste. Wagner est un chef d'école, l'homme d'une idée, et par là surtout redoutable : l'auteur de *Mignon*, l'auteur de *Mireille*, sont d'agréables éclectiques ; Berlioz est une intelligence, une nature nerveuse et fébrile, il pleure à Beethoven, à Gluck, à Spontini, à Donizetti. Lui-même a pris la peine d'analyser dans un de ses livres ces sortes d'émotions produites par l'admiration et le plaisir.

« Les larmes, qui d'ordinaire annoncent la fin du paroxysme, n'en indiquent souvent qu'un état progressif qui doit être de beaucoup dépassé. En ce cas, ce sont des contractions spasmodiques des muscles, un tremblement de tous les membres, un engourdissement total des pieds et des mains, une paralysie partielle des nerfs de la vue et de l'audition, je n'y vois pas, j'entends à peine ! Vertige ! demi-évanouissement ! »

Et ces crises le prenaient aussi à l'audition de ses propres ouvrages. Il pleurait d'admiration sur lui-même, et ses larmes, toujours prêtes à déborder, partaient d'une source trop sincère pour qu'on ose en plaisanter. Un jour, sortant de la répétition des *Troyens*, il entre chez des amis et se laisse choir épuisé dans un fauteuil. On s'empresse, on le questionne, il ne répond pas, reste absorbé ; on croit à quelque désordre physique amené par de nouveaux découragements. Il soupire, il suffoque, lève les bras au ciel. « Mais enfin qu'y a-t-il ? s'écrie-t-on de tous cotés.— Ce qu'il y a, vous l'entendrez à ma première représentation. C'est admirable, mes enfants ! C'est sublime ! » Et là-dessus éclatent ses sanglots. Il disait vo-

lontiers en manière de précaution : « Cela va dépendre de ma santé, qui est détestable, et des caprices de ma névralgie. Je lâche ce mot à dessein afin que vous puissiez dire quand je serai par trop ennuyeux : C'est sa névralgie. » Ce mot de Berlioz explique bien des choses, et les séries de septièmes ascendantes ou descendantes, « semblables à une troupe de serpents qui se tordent et s'entre-déchirent en sifflant, » et les mille calembredaines humoristiques de sa discussion littéraire ; mais, grâce à Dieu, ce n'est pas toujours sa névralgie. Dans cette vaste et fière intelligence, l'hallucination cesse par intervalle, la pleine lumière se fait, et le musicien comme l'écrivain, si étroitement unis l'un à l'autre, profitent de ces éclaircies, celui-là pour composer la *Marche des Pèlerins*, le *Scherzo de la reine Mab*, la légende de *l'Enfance du Christ*, celui-ci pour parler la langue saine et chaleureuse de certaines improvisations.

Ce qui l'émeut le désarme à l'instant, et le désaccord de son œuvre s'explique par la prodigieuse sensitivité de son être physique et moral. Eugène Delacroix eut de ces contrastes vers la fin de sa carrière. Le romantique affectait de vouloir s'amender, on le voyait renier ses dieux et faire ses dévotions devant l'autel de Racine ; mais le diable n'y perdait rien, ce n'était là que jeux d'esprit sans conséquence ; au fond, son art restait le même. Ni le paradoxal dilettante ni le fin causeur n'engageait le grand peintre, qui le lendemain, après s'être fort diverti aux dépens de la galerie, après l'avoir gaiement persiflée, revenait à ses vrais maîtres, à Véronèse, à Rubens, à Rembrandt, et non pas à David, à Guérin, comme l'eussent voulu les principes de la joyeuse esthétique

littéraire si gravement développée par lui la veille au soir à la table de thé. C'est que Delacroix était vraiment plus peintre que Berlioz n'était musicien. A ce titre, il pouvait changer de religion aussi souvent qu'il lui plaisait, assez sûr de lui-même, assez fort, pour que sa littérature, qui n'était que distraction et pur dandysme, ne réagît pas sur sa peinture, sa vraie foi. Chez Berlioz, non moins humoristique, mais beaucoup moins solidement trempé, ces variations de conscience avaient leur inconvénient; son style tout aussitôt en subissait l'influence. Alors que Delacroix n'avait l'abjuration qu'à fleur de lèvre et que d'ailleurs cette abjuration ne portait que sur des questions purement littéraires, chez Berlioz c'était l'homme tout entier, y compris le musicien, qui, se passionnant, évoluait. De là ces contradictions de goût, de pensée et de style. Sans prétendre le moins du monde disputer à Spontini la gloire qu'il mérite, et tout en admirant le second acte de *la Vestale* à l'égal de *l'Enlèvement des Sabines* ou du *Romulus* de David, je me demande comment un musicien nourri de Beethoven peut en venir à s'éprendre jusqu'à l'idolâtrie d'un pareil idéal. Berlioz avait de ces frénésies antipodiques bien autrement dangereuses pour un artiste que tous les paradoxes de l'esprit, car elles ont leur source au plus intime de son organisme, partent de ses centres nerveux, et vont le promenant en d'éternelles fluctuations. Tant vouloir rayonner nuit plus qu'on ne pense; le talent à ce jeu-là perd sa force de condensation, et, sans unité, point d'influence.

V

Défions-nous de l'œuvre qui ne répond pas aux visées du présent, ce qui ne vit point dans le présent n'a point d'avenir. Les hommes, quoi qu'on en dise, ne se transforment pas si radicalement que la génération qui nous succédera doive nécessairement adopter avec enthousiasme les choses que la nôtre aura conspuées. Où donc est-il dans l'histoire de la musique le compositeur qui, n'ayant rien valu pour son époque, a tout mérité de l'avenir ? Mozart meurt à trente-six ans reconnu de l'Allemagne entière. Voyons-nous que les contemporains de Beethoven aient absolument nié son génie ? Tout au plus aurait-on le droit de nommer Sébastien Bach. C'est en effet seulement de nos jours, c'est-à-dire un siècle après sa mort, que sa gloire a trouvé son plein, et encore dans les livres et les articles de journaux, car pour ce qui regarde le simple don de plaire et de charmer, je doute fort que l'immortel classique l'exerce à l'heure qu'il est beaucoup plus sur nous tous tant que nous sommes qu'il ne l'exerça jadis sur ses contemporains, et là-dessus je m'en réfère à l'opinion médiocrement académique, mais très sincère de Rossini, qui, lorsqu'il causait de tout en robe de chambre, vous disait volontiers : « Dix minutes de Bach c'est sublime, mais un quart d'heure c'est *crevant !* » Ajoutons que maître Sébastien, pour n'avoir peut-être pas joui sa vie durant de l'immense renommée que la postérité lui a faite, n'en fut pas moins un très grand organiste et compositeur aux yeux de sa génération. Et M. Wagner lui-même, est-

il donc tant cet homme de l'avenir qu'il le proclame? Oui, peut-être dans ses livres, où pour mieux duper son monde, il commence par se duper tout le premier, non dans ses opéras, qui déjà ont trouvé leur public.

Ce que je dis de l'auteur du *Tannhauser* s'applique également à Berlioz, et dans ce procès que nous faisons à son œuvre, pas n'est besoin de remettre à quinzaine, en d'autres termes d'en appeler à la postérité pour le prononcé du jugement. Les belles choses qu'il a pu composer ont eu de son vivant le retentissement qu'elles méritent. Que l'Allemagne ait mis à les reconnaître, à les acclamer un empressement qui trop souvent chez nous a fait défaut, c'est une simple question de tempérament dont Berlioz, avec le sens critique qu'il possédait, n'a pu manquer de se rendre compte; qu'il ait beaucoup souffert de ce profond délaissement auquel dans sa propre patrie le gros du public le condamnait, ses découragements, son amertume dédaigneuse, son ironie, l'ont assez prouvé. Il n'en est pas moins vrai qu'en pareil chapitre le mot d'ingratitude ne saurait être prononcé car cette foule qui ne lui montra guère que de l'indifférence, au fond il la méprisait, et les esprits d'élite auxquels il s'adressait, cette classe de lettrés pour lesquels il semble que sa musique soit exclusivement composée, n'en ont jamais ignoré ni méconnu les beautés. La popularité ne s'acquiert qu'à de certaines conditions; elle a ses serviteurs qui la courtisent, comme elle a ses maîtres qui la domptent. La prendre d'en bas est le fait des petites gens, la prendre d'en haut n'appartient qu'aux titans, aux Michel-Ange, aux Beethoven. Berlioz pour son malheur n'était ni des uns ni des autres. « Prince

ne daigne, roi ne puis, » cette devise des Rohan pourrait s'écrire sur sa tombe. Il l'a tant ruminée qu'il en est mort.

VI

Et cependant la part dévolue à son existence n'avait rien de si médiocre ; sa faute fut de n'en point savoir jouir : la nostalgie des hauts sommets le tourmentait, le consumait, il avait des tristesses d'*Ecclésiaste*. « A toute heure, je dis à la mort : Quand tu voudras ; qu'attend-elle encore ? » Ainsi parlait-il en 1865, au plein de son intelligence et de sa faculté d'action.

Un soir d'automne, nous le rencontrâmes sur le quai ; il revenait de l'Institut. Pâle, amaigri, voûté, morne et fébrile, on l'eût pris pour une ombre ; son œil même, son grand œil fauve et rond, avait éteint sa flamme. Un moment il serra notre main dans sa main fluette et moite, puis disparut dans le brouillard après nous avoir dit ces vers d'Eschyle d'une voix où le souffle n'était déjà plus : « Oh ! la vie de l'homme ! lorsqu'elle est heureuse, une ombre suffit pour la troubler ; malheureuse, une éponge mouillée en efface l'image, et tout est oublié. » L'allusion ainsi posée était navrante. Avait-il donc bien le droit de se l'approprier avec tant de rigueur ? Non certes, car si cette éponge humide dont parle la Cassandre antique devait en effet, du tableau de sa vie, effacer nombre de traits, d'autres subsistent et subsisteront vivaces, caractéristiques : la symphonie d'*Harold* par exemple, celle de *Roméo et Juliette*, l'admirable septuor des *Troyens*, et çà et là divers fragments enchanteurs de cet oratorio de l'*Enfance du*

Christ, dont il avait écrit le texte en même temps que la musique, et qu'il fit exécuter pour la première fois comme l'œuvre d'un certain maître de chapelle du nom de Pierre Ducré, florissant à Paris vers 1679.

Ces sortes de supercheries étaient dans le goût de l'époque. On inventait à sa propre image un personnage de fantaisie, espèce de bouc émissaire ou de colombe de l'arche, selon la circonstance, qu'on lâchait au hasard pour explorer le paysage, et qui vous revenait tantôt vainqueur, tantôt berné, quelquefois même ne revenait pas du tout. Berlioz était trop l'homme de cette période pour n'en pas épouser jusqu'aux moindres pratiques. Bien que sa montre, à lui, n'ait jamais retardé et qu'il ait toujours marché avec le siècle, quand il ne le devançait pas, on peut dire qu'il n'a point cessé d'appartenir au mouvement de 1830. A cette date, il avait livré ses premiers combats, lié ses plus fidèles amitiés, sinon avec les grands astres romantiques dont l'éclat tapageur l'offusquait un peu, du moins avec les étoiles d'une clarté plus complaisante. *Primus inter pares* ne fut jamais la devise d'Hugo, et Berlioz, sans avoir tout le génie qu'il se croyait, en avait les impatiences et les orgueils. D'ailleurs ces hauts barons n'entendaient rien à la musique ; il fallait la croix et la bannière pour les faire se déplacer, et force était avec eux de se contenter de louanges banales, monnaie particulièrement en horreur à l'artiste ombrageux qui nous occupe. Berlioz savait cette ignorance ou cette indifférence suprême du maître à l'endroit des choses de l'art musical, et ce motif, joint à bien d'autres que lui conseillait le culte non interrompu de sa personnalité, tempéra l'élan du compositeur : sans renoncer à son admiration, il y

mettait parfois des sourdines. Sa véritable intimité, c'était parmi les dominations de second ordre que Berlioz l'avait cherchée. Là du moins son enthousiasme pour Shakspeare trouvait à qui parler : Alfred de Vigny, les deux Deschamps, Brizeux, Barbier, pour n'en citer que quelques-uns, convenaient davantage à sa nature de poète-musicien et de causeur hoffmannesque.

Dans ce groupe, d'où se détachait en pleine lumière la noble figure de l'auteur de *Stello*, la controverse ne manquait pas. Eugène Delacroix s'y montrait aussi, mais fougueux, entraînant, enfiévré d'anglicanisme et de germanisme, le Delacroix des dessins de *Faust*, du *Massacre de Scio*, le soldat au feu, le prosélyte, et non ce gourmand refroidi, ce délicat que nous avons connu plus tard si tendrement enamouré de *Bérénice*. Musset également y paraissait, quoique de loin en loin, en *prima sera* et comme pour essayer, *in anima vili*, l'effet de ce bel habit vert à boutons d'or dont la véritable étrenne était pour la société de Belgiojoso et de Belmont ; puis c'étaient les deux Falloux, Ferrière, les Rességuier et tout un monde rimant et musiquant d'aimables étrangers, de Russes, un Metscherski, un Schouwaloff, morts tous les deux : l'un comme ce poète de la chute des feuilles dans Millevoye, l'autre en barnabite, le froc au dos, la sandale aux pieds, mais la parole d'or toujours aux lèvres. Il avait quitté Paris plein de sonnets, il y rentra plein de sermons ! Comment un musicien shakspearisant n'eût-il pas délicieusement goûté pareil milieu, où, si les poètes abondaient, ne manquaient point non plus les esprits capables de comprendre la musique et d'en discourir ? Alfred de Vigny traduisait

Othello et le *Marchand de Venise*, Émile Deschamps *Roméo et Juliette* et *Macbeth*, Auguste Barbier *Jules César*. C'était le temps des traductions comme des pseudonymes, ce qui me ramène à *l'Enfance du Christ*.

VII

Mérimée inventait la dramaturge Clara Gazul, Sainte-Beuve le rimeur Joseph Delorme; pourquoi Berlioz se serait-il refusé le plaisir d'intriguer un peu les malins de la critique en exhumant cet apocryphe Pierre Ducré, qui, pas plus que Clara Gazul et que Joseph Delorme, n'avait vu le jour? Lui-même, en 1852, a raconté cette anecdote dans une lettre à M. Ella, le fameux directeur du *Musical Union*.

« Je me trouvais un soir chez le baron de M... avec l'architecte Duc, un de mes anciens camarades de l'Académie de Rome. On jouait, les uns le whist, les autres l'écarté; j'ai les cartes en horreur, et je m'ennuyais. Duc, me voyant si désœuvré, me demanda de lui composer un peu de musique pour son album. Je prends une feuille de papier, trace quelques portées et bientôt se montre un *andantino* — quatre voix pour orgue. Il me semble y voir l'expression d'une sorte de sentiment mystique et naïvement pastoral; l'idée me vient d'y adapter des paroles de même nature, le morceau d'orgue disparaît et fait place à un chœur de bergers de Bethléem chantant leurs adieux à l'enfant Jésus au moment du départ de la sainte famille pour l'Égypte. Ici les parties de whist et d'écarté s'interrompent; on veut entendre ma légende, qui réussit grâce à la couleur moyen âge tant des vers que de la

musique. — Écoute, dis-je à Duc, j'ai envie de te compromettre en la signant de ton nom. — La belle affaire ! quand tous mes amis savent que je ne me doute pas de la composition. — Ce serait en effet un motif pour ne point composer ; mais, puisque ta vanité se refuse à ce que tu me prêtes ton nom, j'en veux inventer un qui le contienne et je signe ce morceau du nom de Pierre Ducré, organiste de la Sainte-Chapelle au XVII^e^ siècle, ce qui donne tout de suite à mon manuscrit la valeur d'une curiosité archéologique. — Ainsi j'entrai dans la voie de Chatterton. Quelques jours plus tard, j'écrivis le morceau suivant. Cette fois je commençai par les paroles et par une petite ouverture fuguée pour un petit orchestre dans un petit style innocent en *fa mineur* sans *dominante*, mode qui n'est plus à la mode, remonte au chant grégorien, et dont les savants pourront dire qu'il dérive du phrygien, du lydien ou du mixolydien, ce qui assurément ne fait rien à l'affaire, mais vous aide singulièrement à reproduire le caractère mélancolique et un peu niais des vieilles choses populaires. Un mois après, je ne pensais guère plus à ma partition rétrospective, lorsque j'eus à diriger un concert. Un chœur me manquait pour le programme, et je trouvai plaisant d'y intercaler le chœur de bergers de mon mystère, que je signai bravement du nom de Ducré, 1679. Dès les premières répétitions, cette musique patriarcale mérita la plus vive adhésion des choristes. — Où diable avez-vous déterré cela ? s'écriait-on de tous côtés. — Déterré est bien le mot, on l'a trouvé lors de la restauration de la Sainte-Chapelle, au fond d'un vieux coffre scellé dans le mur. Seulement le morceau était écrit sur parchemin selon la vieille notation, et j'ai eu

toutes les peines du monde à le déchiffrer. — Le concert a lieu : même succès. Les critiques louent et me complimentent sur ma découverte. Un seul laisse voir quelque doute sur l'âge et l'authenticité du chef-d'œuvre, ce qui vous prouve qu'il y a partout des gens avisés. Plusieurs cependant s'apitoient sur le sort de cet infortuné maître de chapelle dont les inspirations ne nous arrivent qu'après avoir traversé une nuit de cent soixante-trois ans, car, ajoutent-ils, personne de nous n'avait entendu parler de ce Ducré, et le dictionnaire de Fétis, qui contient tant de choses extraordires, ne le nomme même pas. Le dimanche suivant, Duc visitant une belle dame fort éprise d'ancienne musique et qui d'ailleurs ne professait qu'un goût très médiocre pour les nouveaux compositeurs, lui demanda ce qu'elle pensait de notre dernier concert. — Fort mélangé comme toujours, — répondit-elle. — Et le morceau de Pierre Ducré? — Admirable, charmant, de la vraie musique à laquelle le temps n'a rien ôté de sa fraîcheur. A la bonne heure, voilà de la mélodie comme les compositeurs d'aujourd'hui ne nous en donnent guère, et comme votre Berlioz n'en fera jamais. — Duc à ces mots part d'un éclat de rire, et commet cette imprudence extrême de livrer mon secret ; sur quoi la belle dame se mord les lèvres, les roses du dépit colorent la blancheur de son teint, et, tournant le dos à mon camarade l'architecte, elle murmure d'une voix de pie-grièche : « Eh bien! votre Berlioz n'est qu'un impertinent. »

Je ne connaissais pas cette lettre, que je traduis d'après le texte allemand qu'en a donné M. Hiller, et dont l'original peut avoir été écrit dans cette langue anglaise que Berlioz parlait et pratiquait si familiè-

rement. Quoi qu'il en soit, les critiques capables de se laisser duper de la sorte et d'accepter cette composition comme l'œuvre d'un musicien de 1679 étaient peut-être des gens d'infiniment d'esprit, mais en matière d'art, en ce qui concerne la question historique, ne devaient certes pas être de grands clercs. Berlioz lui-même se trompe lorsqu'il attribue la réussite première de son chœur des bergers à la petite supercherie mise en avant dans cette circonstance. Si sa musique rencontra un accès plus facile, ce n'est point à cause du nom étranger qu'il avait pris, c'est à cause du style plus simple, plus mélodique, et moins en désaccord avec les habitudes du public.

Cette bonne fortune, il la retrouva depuis dans *Béatrice et Bénédict*, dans le septuor des *Troyens*, et chaque fois qu'il consentit à n'émouvoir que des sentiments humains, à dépouiller le faux titan, le pseudo-cyclope, à se défaire en un mot de cette horrible grimace qui balafre comme un signe de malédiction l'altière beauté de son œuvre. Il s'exhale en effet de certaines de ses partitions je ne sais quelle affreuse odeur de carnage, et cet orchestre, tourmenté, bourrelé, prodigue en ses combinaisons, en ses raffinemens, aventureux, abrupt, excessif, allant du voluptueux à l'horrible, de l'orgie à l'ascétisme, — cet orchestre labouré, strapassé comme une toile de Salvator, vous ferait dire par moments que l'homme capable d'enfanter de pareilles choses doit avoir sur la conscience le remords d'un crime. Lorsque Rossini lançait son fameux mot : « Quel dommage qu'un tel ne sache pas la musique, car, s'il la savait, il en ferait de bien mauvaise, » — le malin grand-maître, en abusant de l'ironie, exprimait une idée qui pouvait

avoir son côté vrai. Il manque en effet à Berlioz nombre de qualités en dehors desquelles, pour les honnêtes gens, la musique cesse d'être de la musique. Hâtons-nous d'ajouter qu'il en possède d'autres à lui particulières qui, l'instant venu, non seulement vous suffisent, mais vous enthousiasment. Schumann l'appelait un virtuose de l'orchestre. Rien de plus vrai ; il a dans l'instrumentation la main d'un maître, c'est un coloriste d'ordre souverain, un créateur en fait de résonnances originales, de rapprochements caractéristiques. Par contre, la spontanéité dans l'invention lui manque totalement ; le musicien chez lui ne vient jamais en quelque sorte qu'après coup. Il se traduit en musique des situations, des personnages ; mais l'idée musicale immédiate, celle qui jaillit de l'âme, il ne la connaît pas. Le terrain de Berlioz, c'est l'orchestre sans paroles, il y excelle ; la parole chez Berlioz se fond, se dissout dans la musique : Wagner au contraire entend que le mot subsiste en toute intégrité, il l'interprète, le commente, le subtilise, lui soumet les voix et l'orchestre. A la musique de Berlioz il faut un programme ; à celle de Wagner suffit la lettre : celui-là part de la *Symphonie pastorale*, celui-ci de l'*Iphigénie*, de l'*Alceste* de Gluck.

Vit-on jamais théories plus opposées que celles de ces deux musiciens de l'avenir, également supérieurs, également possédés du démon de l'initiative, et dont l'un pose en triomphateur, tandis que l'autre passe encore aux yeux du plus grand nombre pour un enfant perdu du romantisme! Je sais tout ce que l'on peut dire de Berlioz, de ses contre-points barbares, de ses rythmes battant le sol à cloche-pied comme des faunes en goguette, de ses harmonies énervantes

comme le hachisch; mais je sais aussi que ce sauvage ivre était un homme, un artiste ayant son idéal très haut placé et le poursuivant au prix des plus durs sacrifices. Il ne se maniérait pas, ne compilait pas. Qu'il le voulût ou non, il lui fallait être ce qu'il était et subir jusqu'en ses désordres la loi ou la fatalité de son tempérament. Parmi tant de mots dont on l'a criblé, il en est un qui représente son œuvre comme un fantastique dessert placé sur la royale table de Beethoven. Nous-mêmes tout à l'heure nous l'appelions un faux titan. Eh bien! soit! même sous cette forme il intéresse, et mieux valent, à tout prendre, des erreurs de titan que les petites vérités dont la bouche d'un pygmée vous régale?

*
* *

Février 1877.

Le nom de Berlioz, naguère oublié, se relève et triomphe sur toute la ligne, au Conservatoire, chez Pasdeloup, aux concerts Colonne, et c'est une vraie joie d'assister à pareille réaction et de pouvoir se dire qu'on l'avait de si loin appelée. Peu d'artistes auront eu plus à souffrir de la vie que Berlioz; les misères ne lui furent pas ménagées, il en subit de toutes les espèces. D'avance sa constitution physique et morale l'y condamnait; d'une susceptibilité nerveuse extraordinaire même chez les artistes, irritable comme Chopin et visionnaire à l'égal de Schumann, il avait en plus la fièvre chaude du polémiste et je ne sais quel fatal besoin de se créer des ennemis à la journée.

Ceux qui le connaissaient l'aimaient ainsi, car les

haines auxquelles il obéissait, ses colères les plus frénétiques étaient d'un cœur sincère et très loyalement épris du bien, du beau, du vrai. Je ne veux pas prétendre qu'il s'oubliât lui-même à ce point de ne pas confondre souvent sa cause avec celle d'un idéal inexorablement préconisé; un artiste, après tout, n'est pas tenu à ces détachements suprêmes, à ces scrupules qui sont le fait des âmes religieuses, mais au moins doit-on reconnaître que, s'il ne fut point un saint, Berlioz fut un martyr. « Je ne travaille plus, disait-il à la fin, brisé de découragement et d'ennui, parce que je ne suis pas assez riche pour travailler. » Une fois, et grâce à la munificence d'un Paganini, la *Symphonie fantastique* avait bien pu lui rendre 20,000 francs, mais ces rencontres-là sont des légendes dont s'illustre la biographie des grands artistes et qui en attendant ne les empêchent pas de mourir de faim. La musique ne lui rapportant rien, sa plume de journaliste l'aidait à vivre; tantôt il la lâchait à toute bride, et Dieu sait quelles hécatombes c'étaient alors! tantôt se modérant de parti pris, étonné d'avoir soulevé des animosités si noires, languissant, maladif, écœuré de tout, il ironisait, faisait des mots parfois spirituels et pittoresques, souvent injustes, comme quand il appelait Hérold un Weber des Batignolles. Cette littérature, lue aujourd'hui à distance, laisse fort à désirer; pour quelques pages bien venues et jaillissant de verve, que de remplissage, de mauvais goût! Jamais de discussion, des quolibets et des amusettes, mille choses qui ne valaient pas la peine d'être écrites et qui souvent sont mal écrites; on n'imagine pas qu'un génie musical à ce point élevé, transcendant, tombe ainsi dans la baliverne et le calem-

bour. C'est qu'en ce monde il faut avant tout être de son art et s'y tenir. Un écrivain peut bien parler quatre ou cinq langues, mais, fût-il Voltaire ou Gœthe, il n'aura de style que dans la sienne.

La langue de Berlioz est celle de Beethoven ; foin de cette prose médiocre, Berlioz est un poète qui parle la langue de l'orchestre, un poète dont la poésie se déguise en musique. Il prend au romantisme ambiant la *Symphonie fantastique*, à Shakespeare *Roméo et Juliette*, à Virgile *les Troyens*, à Gœthe *Faust*, et telle est sa puissante individualité qu'il communique aux plus grands chefs-d'œuvre un souffle de sa propre vie. Comme tous les lyriques de race, comme Byron, son idole et son archétype, il se chante lui-même sans paix ni trêve, inquiet, endolori et gémissant sa propre élégie, quel que soit le masque dont il s'affuble. La nature, ineffable consolatrice, perd ses droits sur cet affligé. Écoutez la scène aux champs de la *Symphonie fantastique*, au doux et mystérieux effet du pâtre dans la solitude et le silence, c'est un roulement lointain de tonnerre qui répond; dans la tiédeur de l'air, le gazouillement des oiseaux, le frais murmure de la source, nul apaisement pour le cœur du poète, la douleur et les déchirements sans fin : une musique faite de larmes et de sanglots, de révoltes surtout, haine dans l'amour, amour dans la haine, mélancolie du bonheur, de l'ivresse, contradiction, sursauts et soubresauts, voilà ses thèmes. Beethoven s'accorde des temps de repos, de méditation et de recueillement, — lui, point; motifs, nuances, il brûle tout au feu d'enfer. Vous le voyez se hâter vers un but inconnu, effaré, hors d'haleine, éprouvant une joie maligne à briser la fleur qui vient

de naître sous ses pas. Jamais organisation plus capricante n'exista ; il change de théorie en un clin d'œil, renverse ce qu'il adorait, adore ce qu'il renversa ; il déteste Bach, Hændel l'assomme, et lui, que tout cet éternel solennel exaspère, lui que le contrepoint rend si nerveux, cesse tout à coup de récriminer contre tout ce vieux fatras classique, et, pour peu que vous aimiez la fugue, il vous en mettra dans la ronde du sabbat de la *Symphonie fantastique*, dans le bal chez les Capulets et jusque dans la chanson du rat de la *Damnation de Faust*. Il est vrai que, cette fois, c'est plutôt d'une parodie de la fugue qu'il s'agit.

*
* *

Comme il admirait Shakespeare, Berlioz admirait Gœthe ; un peu moins peut-être, car Shakespeare fut pour lui presque un dieu. Quoi d étonnant que *Faust* ait, dès la première heure, subjugué cet esprit de flamme ! Ce qui vous surprend, c'est qu'il ait pu faire tenir tout le poème dans l'espace d'une symphonie, car il ne saurait être ici question de lit de Procuste ni de réduction à la Gounod ; les grandes lignes du chef-d'œuvre sont maintenues, la *caractéristique*, comme disent les Allemands, reste debout ; des épisodes, il y en a sans doute, mais avec quelle vigueur d'accent dramatique ils se rattachent à l'action ! Rappelons-nous la sonnerie de la retraite et la chanson des étudiants encadrées dans la scène d'amour et que le musicien ramènera plus tard aux oreilles de Marguerite à l'instant final des remords et des épouvantes, — l'air de Faust saluant la chaste retraite de la

bien-aimée, la fugitive apparition du démon, l'entrée de Marguerite, la chanson du roi de Thulé, archaïque et découpée à la manière d'une gravure sur bois d'Albert Dürer, tout cela est-il assez franchement inspiré, passionné, assez en scène!

Singulière rencontre pourtant que cette symphonie se trouve être aujourd'hui la vraie pièce et vous fasse éprouver tous les sentiments, toutes les commotions électriques du *Faust* de Gœthe. A côté de cette page à la Michel-Ange, le *Faust* de l'Opéra, déjà si effacé, si petit, diminue encore et s'amoindrit jusqu'à ressembler à ces personnages de madame de Sévigné qui devaient à la troisième génération *gauler des fraises*. « La modulation de Haydn m'est une caresse, disait Rossini; celle de Beethoven produit sur moi l'effet d'un vigoureux coup de poing. » Les caresses et les mignardises sont à leur place dans une pastorale, mais ni Faust, ni Méphistophélès ni Marguerite n'appartiennent à ce monde-là. Faust aime, séduit, abandonne Marguerite, et cette simple histoire rapporte à Marguerite la mort de sa mère, de son frère, de son enfant et finalement son propre supplice à elle. L'innocente fillette tue sa bonne femme de mère au moyen d'un narcotique qu'elle lui verse pour ne pas être dérangée dans ses rendez-vous nocturnes avec son amant; survient le frère, Faust et Méphistophélès l'assassinent; Gretchen, folle de honte, noie son nouveau-né, et la voilà qui de prison passe à l'échafaud. Reste à se demander si Gœthe, dramatisant cette anecdote, s'est proposé d'offrir aux artistes de son temps et de l'avenir un sujet de romance ou de camaïeu. Telle assurément ne fut point la pensée d'Eugène Delacroix ni de Berlioz, et s'il leur est arrivé, à l'un comme à l'au-

tre, de subir l'éternelle mésaventure de l'homme de génie toujours distancé dans son temps par les courtisans du succès, tous les deux ont eu leur revanche.

*
* *

On se rappelle ce que fut en 1867 pour Delacroix l'exposition de son œuvre complète; le même vent de popularité souffle en ce moment pour Berlioz, et cette *Damnation de Faust*, jadis connue des seuls artistes, exécutée aujourd'hui à l'envi dans les deux salles que fréquente le grand public, applaudie, acclamée à huit et neuf reprises, va, nous l'espérons, inspirer des réflexions salutaires à ceux qui s'étaient un peu vite habitués aux délices commodes de l'heure présente. *Ecco il vero Pulcinella!* Voilà enfin le vrai Méphisto! s'écriait autour de nous la foule en entendant cette sérénade d'une frénésie à vous donner la chair de poule, ce ricanement féroce du méchant. Personne à l'égal de Berlioz ne sait faire vibrer la note du mystérieux et de l'horrible; il a dans son orchestre des *pizzicati* formidables, des trémolos qui vous navrent, des hautbois dont la voix éperdue, planant au-dessus du galop des violons, vous terrifie. Oublions le Méphistophélès de l'Opéra et sa guitare; ne songeons qu'aux maîtres qui parlent la langue du surnaturel; eh bien, parmi ceux-là, Berlioz tiendrait encore la première place. La course effarée des deux cavaliers lançant à travers monts et précipices leurs chevaux apocalyptiques, cette course toute semée d'épisodes nocturnes, — processions funèbres, danses de squelettes, — et vous rappelant le galop de *Lenore*,

est ce que le romantisme musical a produit de plus effroyable. Nulle part, si j'excepte l'évocation des nonnes au troisième acte de *Robert*, le pressentiment du sinistre et ténébreux inconnu n'a trouvé tel écho. Le Samiel du *Freischütz*, comparé au diable de Berlioz, n'est qu'un braconnier vaguant et flânant par la verdeur et la profondeur des bois dont il marche comme imprégné. Le Samiel de Weber procède des éléments, il fleure la marjolaine et le chêne vert, tandis que le Méphisto de la *Damnation de Faust* sent le roussi, a son sabot ferré au feu d'enfer et tient à la légende catholique de plus près peut-être que celui de Gœthe.

Les défauts de Berlioz, qui ne les connaît ? Des longueurs et de la diffusion, une incessante et fiévreuse curiosité à fouiller l'expression. Il part de ce raisonnement que dans la langue de Beethoven tout a été dit, et cherche l'inédit, vaille que vaille. De là des efforts souvent stériles, mais, lorsqu'ils aboutissent, quelles revanches ! Des couleurs à vous éblouir, une variété de rythmes et de timbres dont nul comme lui n'a le secret. Voyez la chanson des étudiants, la ballade du roi de Thulé, l'appel du diable aux Esprits de l'air, le duo d'amour entre Faust et Marguerite, interrompu par l'entrée sarcastique de Méphistophélès et par les clameurs des voisins, comme tout cela est en situation, comme cette musique sait être à la fois de l'avenir et du passé, et, comme sans rien abdiquer du beau *spécifique* de notre art contemporain, elle réussit à se localiser dans son sujet ! Ce n'est point un Berlioz qui jamais en pareille aventure se fût avisé d'aller emprunter à Strauss le motif d'une valse, ni d'écrire cette scène de l'église où le diable psalmodie ses ana-

thèmes sans se douter qu'il emboîte le pas de l'orgue chantant Laudes au Seigneur, ni de faire défiler des lansquenets du quinzième siècle sur un pas redoublé à quatre temps qu'on croirait rédigé par un chef de musique de régiment. *Errare humanum :* les grands inspirés subissent cette loi du destin, ils se trompent parfois et très lourdement, mais on sent d'avance avec eux que certaines écoles sont impossibles et que, s'il leur arrive de mettre la main sur *Faust*, *Hamlet* ou *Roméo et Juliette*, ce n'est point en bourgeoise prose musicale que ces chefs-d'œuvre de la poésie seront traduits.

*
* *

Le succès a pris tout de suite un vol d'aigle : chez Pasdeloup, au Châtelet, il a fallu multiplier les auditions toujours devant des salles trop étroites, et notez que le seul Châtelet ne contient pas moins de trois mille places. On parle aujourd'hui de mettre à la scène cet admirable intermède, mais qui ferait l'adaptation ? Ah ! si Berlioz vivait, s'il pouvait au milieu de circonstances si favorables se reprendre à son œuvre et la remanier pour le théâtre, peut-être aurait-on enfin trouvé la partition définitive, jusqu'à ce jour vainement appelée, du poème de Gœthe. Dans l'absence du maître, je ne vois guère que M. Saint-Saëns qu'on pourrait nommer ; nulle main ne s'emploirait mieux que la sienne à ce travail d'encadrement. Quant à la besogne concernant la pièce, c'est surtout à cet endroit qu'il y aurait lieu de se montrer discret. L'interprétation de Berlioz a son originalité. Très fidèle au sens de Gœthe, il trouve moyen d'affir-

mer son génie personnel sans mentir à l'œuvre typique dont il s'inspire. Faust, Marguerite et Méphisto restent là ce qu'ils sont, et cela ne les empêche pas de figurer dans une action quasi-légendaire et musicalement plus dramatique. Poète, Berlioz l'était au moins autant que musicien, et remarquons l'antithèse singulière : tandis que chez lui le musicien n'en veut qu'au surhumain, au compliqué, le poète n'a de goût que pour le simple et le naïf, et l'homme souvent ne demandait pas mieux que d'être de l'avis du poète. Combien de fois ne l'ai-je pas vu s'attendrir et pleurer de ravissement au *Mariage secret*, au *Barbier*, et se délecter à ces merveilles qu'il avait jadis tant blasphémées comme critique. La partie littéraire de *l'Enfance du Christ* contient bien des vers qui ne sont point sans grâce, et de tout l'ensemble, paroles et musique, émane un suave parfum racinien. Versé à fond dans la connaissance des grands poètes, sachant par cœur Virgile et Shakespeare, initié à Gœthe dès le premier âge, comment n'eût-il pas utilisé musicalement cette littérature dont il possédait tout un trésor! Lui aussi composait, rimait ses poèmes.

En ce sens, Berlioz, génie compliqué, tourmenté, répondait bien aux tendances modernes. Ce qui domine chez ce musicien, c'est l'artiste; la musique ne vient qu'en surcroît; il dit : Shakespeare, avant de dire : Beethoven ! les poètes, les peintres, l'atmosphère romantique ambiante l'ont fait ce qu'il est; s'il n'y avait eu jamais que des musiciens sous la calotte des cieux, Berlioz n'existerait pas. Sa musique, n'eût-elle point d'autre mérite, aurait du moins celui-là d'être unique de son espèce : « Il a ouvert son ère et l'a fermée. » Ce mot de Kiesewetter sur Sébastien

Bach semble inventé pour Berlioz. Il aura passé comme un météore, beaucoup l'admirent, personne ne songe à l'imiter; nulle école autour de lui ne s'est formée, à peine a-t-il laissé quelques amis, lesquels, comme M. Reyer [1] quand on les considère musicalement, et toute question de sentiment mise à part, se rattachent peut-être moins à lui qu'à Weber, car Weber aussi fut un journaliste, un peintre, un poète, un critique d'art, un épistolier, et malgré tout cela, je me trompe, à cause de tout cela un grand artiste-musicien.

1. Un musicien qui, à l'époque où nous vivons, ne serait ni journaliste, ni peintre, ni même un peu archéologue, manquerait à tous ses devoirs et sur ce point caractéristique le disciple que je viens de nommer nous rappellerait bien la physionomie du maître. Lisez, allez entendre *la Statue :* le joli rêve d'Orient que ce drame lyrique d'un musicien ingénieux, artiste et sachant habilement tirer parti de toutes les acquisitions d'un temps comme le nôtre ! Il y a là en effet les impressions et les réminiscences les plus diverses ; vous retrouvez à chaque instant le voyageur, le peintre, le critique, le dilettante raffiné, l'homme d'esprit surtout. Ni Decamps, ni Marilhat ni Théophile Gautier ne sont absents de cette musique, où Weber a bien aussi sa part à revendiquer. Car, si la théorie est une chose, la pratique en est une autre, et tel qui, dans la discussion, va *se fendre* gaiement d'une hyperbole à la gloire de l'école de Bayreuth, dès qu'il s'agit d'instrumenter devant le public y regarde à deux fois et très sagement s'arrange de manière à ne point dépasser *Oberon*. Inutile d'ajouter que rien dans ce que nous disons là ne saurait compter pour blâme.

RICHARD WAGNER

Un seul nom avait le privilège d'agacer Meyerbeer, le nom de M. Richard Wagner. Il ne pouvait l'entendre prononcer sans éprouver à l'instant une sensation désagréable, que, du reste, il ne se donnait point la peine de cacher, lui d'ordinaire si discret, si ingénieux à signaler au microscope les moindres qualités de chacun.

Aussi, rien ne m'amuse comme ces rapprochements qu'on s'évertue à développer entre l'auteur du *Prophète* et le chantre du chevalier Tannhauser.

Il eût fait beau, en vérité, venir parler à Meyerbeer de ses affinités avec l'ancien chef d'orchestre du roi de Saxe. Ce sont là menus jeux de critique, pures billevesées pour divertir la galerie.

Le nom de l'auteur de *Tannhauser*, de *Lohengrin* produisait sur Meyerbeer l'effet d'une dissonance.

Toutefois, avec sa réserve instinctive, même sur ce terrain, il n'aimait point à s'avancer trop, et c'était d'un soubresaut involontaire, d'une repartie jaillissant

comme une étincelle de la discussion, qu'il fallait attendre la révélation de son *vrai sentiment*.

Je me souviens d'un jour où, pour éviter de me répondre, ce fut lui qui m'interrogea.

— Mais vous-même, me dit-il, pourquoi ne vous expliquez-vous pas sur cette musique ? Vous étiez à Weimar lors de la première représentation du *Tannhauser*, et, tel que je vous connais, vous n'avez pas dû attendre jusqu'à ce moment pour vous fixer !

— Non certes ! La musique de l'avenir, vous savez là-dessus mon opinion, — c'est *Don Juan*, *Fidelio*, *Guillaume Tell*, *le Freischütz*, *les Huguenots*. Il n'y a pas une idée dans les prétendues théories de M. Wagner qui n'ait été d'avance mise en œuvre par Beethoven, par Weber, par Rossini, par vous ; mais, en revanche, il y a dans *Fidelio*, dans le *Freischütz*, dans *Guillaume Tell*, dans *le Prophète*, nombre de choses que M. Wagner et son école ont rayées de leur système, parce qu'ils ne les pouvaient mettre dans leurs partitions. Et cependant...

— Ah ! il y a un cependant ?

— Oui, maître. Il y a un cependant, pour moi du moins, qui ai vu tant de bons esprits se tromper, tant d'illustres critiques, de *dilettanti* qualifiés prononcer des oracles que l'avenir a démentis !

— Mais enfin, le public ! contestez-vous que ce soit là un criterium très sérieux ?

— Sérieux, oui, non infaillible, témoin *le Barbier de Séville* sifflé à Rome, témoin cet immortel *Freischütz* conspué jadis à l'Odéon.

— Ce qui signifie que tôt ou tard, selon vous, le jour viendra où le *Tannhauser* de Wagner sera proclamé entre ces deux chefs-d'œuvre.

— A Dieu ne plaise que ma restriction admette de pareilles conséquences ! Il ne suffit point d'ennuyer, d'agacer, d'assourdir le présent pour avoir le droit d'en appeler à l'avenir. Quand je compare *le Barbier de Séville* de Rossini au *Barbier* de Paisiello, je vois dans l'œuvre du novateur des trésors d'idées et de formules qu'ignorait le passé. J'en dirai autant du *Freischütz*, dont les tendances romantiques ont pu n'être pas goûtées d'un public ayant encore dans ses oreilles les opéras des Weigl, des Wenzel, des Müller, des Winter. Maintenant, je vous le demande, tout cela doit-il s'appliquer à M. Richard Wagner ? Assurément non. L'auteur de *Tannhauser* n'est un révolutionnaire que dans ses théories, car, pour sa musique, elle ne nous apprend rien que Beethoven et Weber ne nous aient dit et mieux dit. Telle est cette musique aujourd'hui, telle elle sera dans dix ans, dans trente ans. Cette musique n'a point de secrets à vous dérober. C'est ce que je lui reproche. Vous y lisez à livre ouvert ses qualités et ses défauts : qualités, hélas ! négatives, défauts sans personnalité, bonne quelquefois, ennuyeuse souvent, inintelligible jamais. L'idée mélodique, lorsque par fortune on l'y rencontre, n'affecte aucun caractère particulier. Cela pourrait être tout aussi bien de Weber et de vous, et passerait inaperçu dans *Euryanthe* ou dans *le Prophète*.

— A la bonne heure, voilà qui est parler ! reprit Meyerbeer ; puis, après un moment de silence, il ajouta en souriant : Seulement je me demande ce que deviennent avec un tel langage vos hésitations et vos scrupules de tout à l'heure.

— Vous le voyez, j'en fais bon marché.

— Oui... dans le tête-à-tête.

— Me reprocherez-vous de n'avoir pas le courage de mon opinion? N'en croyez rien. Plus cette musique m'ennuie, moins il me semble convenable d'intervenir dans les questions qu'on s'amuse à susciter à son propos : il ne faut jamais être dupe de certaines piperies d'achalandage ; mais à quoi bon, quand vous ne ressentez en somme que de l'indifférence, aller vous prononcer en public contre un homme qui, après tout, *sait son affaire ?*

I

Richard Wagner est sans aucun doute une individualité dans l'histoire de la musique, mais vouloir faire de lui la plus haute personnification de l'art présent et futur, constitue une de ces plaisanteries qu'il faut laisser aux gens doués de crânes assez durs pour venir, à l'instar des béliers antiques, battre en brèche les temples sacrés des anciens maîtres. A son profit, tous les dieux sont renversés. Gluck et Mozart ne comptent plus que comme précurseurs. Un critique n'a-t-il pas remarqué naguère, à propos des opéras de Mozart, que cette musique « avait cependant encore sa valeur, et qu'il se pourrait bien faire qu'elle la conservât ? » Ne point absolument nier toute espèce de mérite à l'auteur de *Don Juan*, ô sublime condescendance ! « Ce pauvre Lamartine, Baudelaire le traite d'idiot ; mais je pense, moi, que c'est aller un peu trop loin ! » opinait jadis d'un air bénévole un rimailleur fort magnanime envers le poète des *Méditations*. Sentir et comprendre Mozart, goûter Lamartine, est une faculté qui n'appartient pas au premier venu ; il y a des gens qui préfèrent le Bernin

à Phidias, et nous en connaissons qui trouvent Raphaël démodé et Michel-Ange « laid à faire peur ». La propagande va son train, laissons-la fournir sa carrière, elle s'agite, et ce n'est pas Dieu qui la mène : si c'était seulement le progrès.

Les grands prédestinés se reconnaissent à des signes certains : M. Wagner vint au monde avec le double don de poésie et de musique ; poète comme Gœthe et musicien comme Beethoven, ou plutôt il nous représente l'incarnation de ces deux génies en une seule et unique personne. C'est du moins ce que les prédicants s'amusent à nous raconter, oubliant trop qu'il y a un Wagner d'avant la réforme dont il serait bon de s'occuper un peu. Celui-là se croyait tout simplement né poète ; il essaya d'abord d'écrire des drames en vers qui ne parvinrent même pas à se faire jouer, et, comme la poésie lui tenait rigueur, il se tourna vers la musique. « Vous voulez m'empêcher de faire une petite fortune ; soit, Monseigneur, j'en ferai une grande ! » Ne serait-ce point le cas de rappeler cette réplique du futur cardinal de Bernis au ministre qui venait de lui refuser une place ? Que la pièce du jeune dramaturge eût réussi le moins du monde, et M. Richard Wagner se fût contenté d'être un poète comme tant d'autres, sans penser à réformer un art dont il ne s'était pas encore à cette époque ingénié d'apprendre la tablature. O suprême puissance de la vocation, et combien de choses s'expliquent ainsi ! J'ai cité l'exemple du cardinal de Bernis, Richard Wagner me paraîtrait plutôt ressembler à ces prêtres incompris qui fondent une religion par rancune de ce qu'on ne les a point faits évêques. Sorti d'une famille de comédiens, il grif-

fonne des tragédies, amalgame et fond en un seul tableau *Hamlet* et *le Roi Lear*. Un beau jour, assistant à Leipzig à la représentation de l'*Egmont* de Gœthe, avec les illustrations symphoniques de Beethoven, cette musique l'entreprend ; il se dit que, s'il en écrivait une pareille pour sa pièce, peut-être bien qu'on la monterait quelque part. Poète manqué, musicien par occasion, comédien de race, vous avez là tout l'homme et tout l'artiste.

Allons au fond des mots : qu'est-ce à la fin que ce *pruritus inveniendi* qui nous pousse à prendre pour des réformes des nouveautés qui, depuis un siècle, appartiennent au domaine public ? Redresser le récitatif et la mélodie, déblayer le sol dramatique, couper court aux vaines efflorescences, Gluck n'avait pas d'autre programme ; mais ce qui suffisait à l'auteur d'*Iphigénie* et d'*Armide* ne nous contente pas, et nous voulons en plus la *mélodie continue*, la mélodie exprimant non seulement une situation, mais le mot même qui l'engendre et qu'elle a pour devoir d'exprimer, — système archifaux, système absurde, et dont le moindre tort est de vouloir confondre en un *tout* des choses faites pour vivre chacune de sa vie particulière et se développer selon sa propre nature et ses propres fins. La musique est un art, et la poésie en est un autre, ce qui ne veut point dire que ces deux arts parfaitement distincts ne doivent pas se rapprocher : toute belle musique a sa poésie, comme toute belle poésie a son harmonie, son rythme, sa musique ; mais chacun des deux arts garde à part soi ses moyens techniques, qu'il se réserve d'employer en temps et lieu. Tel mot change de signification autant de fois qu'on le prononce ; il y a la poésie d'un clair de lune,

la poésie d'un tableau, la poésie d'un opéra, et toutes ces poésies n'ont rien à faire avec la poésie d'une *méditation* de Lamartine ou d'une *ode* de Victor Hugo. Est-ce que, par hasard, Schiller et Gœthe, en créant leur théâtre, s'imaginaient tailler de la besogne aux musiciens de l'avenir? Et, d'autre part, Haydn, Mozart et Beethoven, écrivant des sonates et des quatuors, où tant de poésie est contenue, pensaient-ils à faire autre chose que de la musique?

L'art, comme la nature, a ses libres poussées, il aime à se développer à foison dans tous les sens : à côté du laurier grandit le myrte : greffer, marier, combiner les deux arbustes pour n'en faire qu'un, la belle avance! Comme s'il n'existait en ce monde que la musique de théâtre! Et la musique de chambre, la rayerons-nous de nos papiers? Proscrirons-nous les sonates, les symphonies, toutes ces floraisons aimables ou puissantes d'une culture absolument spéciale?... De Scarlatti à Chopin, que de trésors! mais c'est de la musique pour la musique, de l'art pour l'art! Ce qu'un Sébastien Bach, un Haydn, un Mozart, pensent à leur clavier, mérite cependant d'être écouté. Une sonate de Beethoven n'a point de paroles ; cela l'empêche-t-il d'avoir sa poésie? Quelle clarté dans ce dialogue intime du maître avec son instrument! Suivez la phrase musicale, et, mieux que les plus beaux vers, elle vous fera pénétrer dans le drame profond, humain, qui se déroule devant vous. Aucun trait de cette âme ne vous échappera, vous aurez ses vibrations les plus secrètes de joie et de douleur, ses tendresses, ses rêveries, ses délires, ses désespérances, et, qu'elle pleure, rie ou se lamente, l'expression restera toujours simple, toujours vraie ; la

hauteur morale se maintiendra. Les dernières sonates présentent sur ce point des exemples bien intéressants, et je citerais là maint *adagio* qui vous parle métaphysique, infini et royaume de Dieu avec l'élévation et l'autorité d'un Bossuet. Rien du discours *parlé*, de ces auxiliaires programmatiques introduits si fâcheusement depuis par Berlioz, et cependant vous ne perdez pas une larme, pas une ironie de cette émotion. Son pittoresque même est l'expression du sentiment inspiré par le paysage et non la peinture de ce paysage. C'est qu'il y a dans la poésie des poètes, et, surtout dans leur théâtre, un matériel d'intentions que la musique ne comporte pas : la musique s'assimile des caractères, des passions et des situations ; mais les longues tirades la déconcertent, les récits de Telramond, comme ceux de Théramène, l'effarouchent. Quelques gouttes d'essence suffisent à parfumer le vase, quatre mots d'amour, de jalousie ou de colère, le développement d'un grand morceau n'en demande pas davantage.

Dès que la musique entre en jeu, elle commande, la parole obéit, et la preuve, c'est que des vers, si mauvais qu'ils soient, ne sauraient empêcher une belle musique d'être ce qu'elle est virtuellement, tandis que les plus beaux vers ne peuvent rien pour une mauvaise musique. Le musicien est si bien tout en pareil cas, qu'il dépend de lui de sauver son poème, fût-il absolument ridicule, comme de le tuer, fût-il sublime. Ayez Beethoven, et d'une berquinade va sortir *Fidelio ;* ayez Weber, et de la plus incohérente, de la plus niaisement écrite des affabulations, va se dégager *Euryanthe*, — un monde de poésie chevaleresque et romantique, l'opéra de l'avenir, l'opéra mo-

dèle, sans lequel ni *Lohengrin* ni peut-être même *les Huguenots* n'existeraient.

Cette instantanéité du récit et de la mélodie n'est qu'une imagination chimérique ; on nous répète que la vérité le veut ainsi. La vérité! qu'est-ce que la vérité au théâtre, où tout est illusion ? Lorsqu'on a déjà fait cette concession énorme de prendre les coulisses pour le monde, que peut-il en coûter d'admettre d'autres conventions? Respectons l'esthétique et la philosophie, mais n'allons pas trop loin, car l'examen constitutif des éléments qu'on s'obstine à vouloir confondre nous aurait bientôt donné tort. Dans la langue parlée, dans le récit, les mots se coordonnent successivement, et ma mémoire ne les perçoit qu'après que la phrase est formée et que ma mémoire les a rassemblés. La musique, tout au contraire, dès la première note, me saisit et m'entraîne sans me laisser le temps ni le pouvoir de revenir sur mes pas. Comment espérer jamais établir une concordance indivisible entre ces deux forces si diverses? La parole sert de réplique à l'émotion, principal attribut de la musique, elle éveille, excite et surexcite un sentiment et meurt dans l'acte même de génération. Parlez-moi d'un puissant organisme dramatique et lyrique, je vous comprendrai ; dites : Nous ne voulons plus qu'un opéra soit du commencement à la fin un vulgaire assemblage de motifs à contredanses et à variations pour le piano, les bandes militaires et les orgues de carrefour, une besogne de pacotille d'où chacun emporte un morceau, — rien de mieux, et je me plais à reconnaître qu'en ce sens l'œuvre de réforme actuelle a son mérite. Qui donc par exemple oserait soutenir que, sans l'influence de ces théories, la partition d'*Aïda*

et l'admirable *Messe pour Manzoni* eussent jamais vu le jour ? C'est surtout à ce compte que M. Richard Wagner aura bien mérité de l'avenir ; s'il n'écrit pas des chefs-d'œuvre, il est capable d'en susciter chez les hommes doués du génie dramatique en les ramenant à la discipline, au respect du style et de la situation, en leur apprenant, comme Boileau, « à faire difficilement des vers faciles. » Le grand point, lorsqu'on se mêle de composer des opéras, c'est d'être un musicien de théâtre ; ayez d'abord ce don, et tout le reste vous viendra par surcroît, selon les milieux et les circonstances. Les théories peuvent naître ; loin de vous énerver, elles vous retremperont, car vous aurez pour votre sauvegarde les acquisitions de l'expérience et ce discernement des forts esprits habitués à produire dans la plénitude de leur liberté. Quand les Verdi s'approchent d'un système, ils savent tout de suite ce qu'il faut en prendre et en laisser, et ne risquent jamais de lâcher la proie pour l'ombre. Laissons l'avenir pourvoir à ses besoins, qu'il comprendra sans nul doute beaucoup mieux que nous ne saurions faire, et tâchons de nous contenter du glorieux héritage du passé et de la riche moisson du présent. D'ailleurs le beau est un et se moque bien des systèmes ; lorsqu'il arrive à M. Richard Wagner de réussir, c'est en composant comme les grands modèles ; la marche de *Tannhauser*, le chant nuptial de *Lohengrin*, pourraient être de l'auteur d'*Euryanthe* ou de l'auteur du *Prophète*. Quant à ces fameuses sonorités dont les effets sont tant prônés, il n'y a rien là non plus qui ne soit dans Beethoven, dans Weber, dans Schumann, dans Berlioz et dans Meyerbeer.

J'ai posé la question ; la résoudre, je n'oserais :

on n'aurait qu'à m'appeler rossiniste ou verdiste ; mieux vaut s'en remettre à l'observation d'un esprit clairvoyant et très modéré. « Personne n'ignore, écrivait Ambros, en 1874, ce que fut pour l'Opéra la période qui précéda 1850. Au plein de cette période de perturbation, d'affaissement et de perdition, Wagner éclate comme un orage. Que sera cet orage ? S'il purifiera l'atmosphère, ou si, comme c'est le cas trop fréquent, il ne nous amènera que du mauvais temps, nul ne saurait le dire ; toujours est-il que, si les principes de Wagner devaient prévaloir, s'ils devaient être généralement reconnus, adoptés comme des lois dans l'art, autant vaudrait s'écrier tout de suite : *Finis musicæ !* »

II

La fin de la musique, et pourquoi pas ? Cette idée-là m'a souvent préoccupé [1]. De Bach à Rossini, à Schumann, à Meyerbeer, à Verdi, combien de temps s'est-il écoulé ? Environ un siècle et demi, à peu près le même espace qu'a pris la statuaire grecque pour atteindre à ce suprême épanouissement qui prélude à sa décroissance. Avec Lysippe, la statuaire grecque semble avoir dit son dernier mot, la force productive est tarie, elle meurt pour revivre à travers les âges voués à l'éternelle adoration de ses types, toujours et partout copiés, imités, renouvelés selon le génie de l'époque et du climat ; mais tou-

1. Voir dans nos *Tableaux romantiques de littérature et d'art* l'étude intitulée *La Musique et ses Destinées*.

jours et partout la perfection désespérante, l'idéal achevé ; à ce travail d'incomparable efflorescence auront suffi cent cinquante ans. La carrière de Phidias embrasse la période qui s'étend du commencement de la lutte avec les Perses au début de la guerre fratricide du Péloponèse (490-431). A ces cinquante ou soixante années de culture inouïe, d'autres succèdent encore splendides ; après la trinité Phidias, Polyclète et Myron, voici venir la trinité Scopas, Praxitèle et Lysippe, et quand s'ouvre l'ère macédonienne d'Alexandre, l'art hellénique a déjà levé le plus beau de son tribut.

Interrogeons maintenant l'âge moderne et suivons-y les destinées de la musique de 1750 à 1868 ; entre ces deux dates, la grande fête se déploie. Opéra, musique de chambre, symphonie, cent chefs-d'œuvre éclatent coup sur coup ; tous les genres sont abordés et presque aussitôt poussés à leur extrême puissance. Quels maîtres et quels ouvriers ! Voyez-les à leur tâche ; vous croiriez qu'ils ont pris pour devise ce vers d'une célèbre comédie :

A la postérité ne laissons rien à dire.

C'est une fulguration, la voie lactée ! Mozart se multiplie : avec *les Noces de Figaro* et *Cosi fan tutte*, il donne le ton à l'opéra-comique de Nicolo, de Boïeldieu, d'Hérold et d'Auber. *Idoménée* ouvre à Spontini de fraîches sources ignorées de Gluck, *la Flûte enchantée* réalise l'idéal d'un oratorio-féerie, et *Don Juan*, « l'opéra des opéras », plongeant ses perspectives dans le ciel et dans l'enfer, mystère et drame à la fois comme *Faust*, nous représente la vie et le

train du monde en quelques caractères qu'on dirait tracés par Shakespeare. Que d'éléments nouveaux introduits ainsi dans la musique par un simple musicien sans philosophie et sans esthétique, de motifs dont Beethoven ne demande qu'à s'emparer! les aspirations inassouvies, les désespoirs, les doutes, les révoltes de l'homme moderne, les compassions infinies, les plaintes étouffées, les cris d'angoisse et de volupté, les remords, les deuils, les frénésies du siècle de l'*Héloïse* et de *Werther*, de la période de *René*, de *Manfred*, d'*Obermann*, tout cela, les sonates, les symphonies, nous le traduiront. Comme la Grèce antique fut le sol de la statuaire, notre atmosphère à nous a produit la musique qui s'est inspirée du philosophisme romantique ambiant, comme jadis aux fêtes de Neptune, à Éleusis, un Praxitèle s'inspirait de Phryné en voyant la splendide hétaïre jeter bas ses vêtements, et, ses cheveux dénoués sur ses épaules et ses hanches, plonger au sein des flots en présence de tout un peuple qui battait des mains. Les artistes de race ont la religion du beau, la beauté leur est sainte et sacrée; ils l'adorent comme une manifestation de la divinité et lorsqu'à Delphes, au sanctuaire le plus révéré de l'Hellade, Praxitèle expose sa statue d'or de Phryné sur un piédestal de Pentélique, cet hommage rendu à l'une des merveilles de la nature, loin de soulever aucune réprobation, passait au contraire pour une œuvre pie aux yeux des millions de pèlerins non moins religieusement édifiés à ce spectacle que nos pèlerins de Lourdes et de la Salette, peuvent l'être par la vue d'un reliquaire. Nous autres, fils du sombre septentrion, enfants attristés et vieillis d'une civilisation compliquée, nous possédons un idéal plus mé-

taphysique, et c'est justement à cette conception moderne de l'art, à ce vague, à cet infini, à ce démoniaque, à ce divin que la musique répondait. Et maintenant que la terre ainsi préparée d'avance, labourée, ensoleillée, ait donné des fruits abondants et prompts, comment s'en étonner? La langue était créée, émancipée ; d'abord simple métier à contextures harmoniques, elle réclamait un plus haut emploi, des passions, des idées, elle en prit au roman qui venait de naître, à la poésie qui débordait, mille choses que les autres ne pouvaient rendre furent révélées par elle, analysées, creusées et si bien dites, qu'il pourrait se faire qu'à l'heure qu'il est, elle eût tout dit.

Je reprends mon précis d'histoire contemporaine : Rossini conquiert le monde; son triomphe à travers l'Europe fait songer à Bacchus dans l'Inde; vous entendez comme un frémissement du thyrse des Ménades, comme la cymbale des Corybantes. Évohé! on n'acclame, on ne veut que lui, il est le cygne de Pesaro, l'immortel Rossini, le dieu qui répand des torrents de mélodie. Bientôt pourtant s'organise la résistance; à la tête des intransigeants, Weber s'agite, il proteste au nom de la nationalité germanique, du contre-point allemand [1]. Est-ce bien au génie de l'Italie qu'il en veut? ne serait-ce pas plutôt à la gloire de ce brillant héros qui le représente? Hélas!

1. Tout ce bruit ne laissa pas d'incommoder aussi Beethoven, qui, lorsque Rossini, de passage à Vienne, vint le voir, ne lui cacha point sa mauvaise humeur. Rossini aimait à raconter cette visite : « Il me reçut en somme assez mal, disait-il, ce qui ne l'empêche pas d'être le plus grand des musiciens. — Et Mozart donc, cher maître, qu'en faisons-nous? — Permettez, Beethoven est le plus grand, mais Mozart, voyez-vous, c'est le seul. »

le cœur humain a ses vilains côtés ; oublions l'homme et ne célébrons que l'artiste ; célébrons surtout cette période d'abondance où tout, la colère, l'envie même, sert de prétexte aux chefs-d'œuvre pressés de naître. L'action, l'antagonisme, tout en produit, jusqu'à l'apostasie. A l'explosion rossinienne, Weber répond par le *Freischütz*, *Euryanthe*, *Oberon*, et Meyerbeer, un abominable dissident, un nomade, un renégat sans patrie et sans dieux, Meyerbeer, après *Robert le Diable*, crée *les Huguenots*. Cependant Beethoven compose ses sonates, ses quatuors, donne les symphonies ; notre école française porte ses plus beaux fruits. Boïeldieu, Auber, Hérold, rivalisent d'esprit, de grâce, d'imagination, habiles à profiter de l'occasion, à saisir au vol l'idée qui passe, originaux pourtant, et sachant prêter à leur éclectisme une coloration très personnelle. *Ma tante Aurore*, *Joconde*, *la Muette le Pré-aux-Clercs*, sont des œuvres qui s'imposent par un caractère d'indépendance. Sans doute on s'y aperçoit que Mozart est venu, et Cimarosa aussi, et Rossini ; mais Raphaël, pour avoir traversé la chapelle Sixtine, n'en reste pas moins Raphaël. Mettons de côté Cherubini, figure à part, et qui n'est point du tout un Italien francisé. Cherubini n'a rien de spécialement français ; sa musique, comme celle de Bach, de Hændel, de Mozart, de Haydn et de Beethoven, échappe aux classifications de clocher, elle appartient au genre humain par la grandeur qu'elle respire, et toute nation digne de la comprendre peut y voir un produit de son propre génie.

Impossible de mieux rendre cette austère, puissante et noble nature que ne l'a fait l'esthéticien

que j'ai cité plus haut. « Le Florentin Luigi Cherubini ne fut point lent à mesurer l'abîme de platitude où les successeurs de Cimarosa poussaient l'opéra italien, et tandis que déjà dès cette époque (1804) un jeune homme (Rossini) grandissait à Bologne pour retremper, régénérer ce vieux passé aux fonts les plus généreux de l'esprit moderne, — Cherubini remonta le cours des âges, prit sa fuite vers les grands modèles de la tradition nationale et composa en style *di capella* de magnifiques morceaux d'église où semblaient revivre les maîtres du seizième siècle, cela sans affectation d'archaïsme, en toute plénitude et verdeur de forces. En même temps, d'irrésistibles affinités l'attiraient vers les maîtres allemands ; il aimait, on le sait, Haydn, Mozart par-dessus tout, et leur langue chez lui coule de source. » D'où vient que sa forme dramatique demeure aussi étrangère à notre grand opéra qu'à notre opéra-comique ? Elle est ce qu'elle est, sévère et digne, souvent froide et non moins rebelle au cothurne qu'à la chansonnette ; le galant, le badin lui répugne à l'égal du pompeux, et jamais elle ne saura ni scander un couplet de vaudeville, ni s'en aller prendre des leçons de déclamation et d'attitude à l'école de Talma.

Mais que nous fait ici la nationalité de Cherubini ? Florentin, Viennois ou Parisien, que nous importe ? Ce n'est point à relever le compte de tel ou tel pays que nous nous appliquons ; nous parlons d'un épanouissement universel, d'une heure privilégiée entre toutes, et c'est assez pour nous de pouvoir dire d'un Cherubini qu'il en fut, lui aussi. Vous souvient-il de ces quatre lignes charmantes

de Henri Heine sur Chopin ? « Lorsqu'il improvise au piano, vous croiriez avoir devant vous un voyageur qui revient du pays des songes, et vous seriez tenté de lui demander : — Eh bien, mon brave, les arbres chantent-ils toujours là-bas de jolis airs au clair de lune ? » Qui n'aimerait à pouvoir caractériser de la sorte un Schubert, un Bellini ? Schubert, la floraison perpétuelle, l'inspiration inépuisable, un Midas de nouvelle espèce qui change en mélodie tout ce qu'il touche ; le correct Mendelssohn, qui taille dans le plus pur cristal de roche sa large coupe au cercle d'or ; le démoniaque Berlioz aux visées titaniques, poète jusqu'en ses avortements ; le Sicilien Bellini, un Pergolèse, douce et mélodieuse organisation avec un souffle de Spontini et qui, moins délicate et moins faible, eût peut-être avant Verdi essayé d'une réforme dramatique de la tradition rossinienne ! Et penser que des hommes de cette trempe ne figuraient alors qu'au second rang, n'occupaient que des coins, je dirai presque se perdaient dans la foule !

III

Non, de pareils spectacles n'éblouissent pas deux fois le monde ; la musique, comme la statuaire grecque, aura d'un seul coup donné tout ce qu'elle avait à donner. Pourquoi n'en serait-il pas de cet art absolument moderne et climatérique comme de la plastique grecque, et pourquoi n'aurait-il pas, lui de même à son tour, répandu, épuisé sa vie et son âme dans l'épanouissement prodigieux des cent ou cent

cinquante dernières années ? Sans doute la musique ne date pas de Hændel et de Bach, et bien des essais mémorables avaient préludé aux illustres conceptions de ces maîtres, comme il est vrai que les métopes de Sélinonte précèdent celles du Parthénon, et que les saints renfrognés de l'école byzantine sont venus avant les archanges lumineux et souriants du divin Sanzio ; mais, sans méconnaître aucun effort, sans négliger ni les cantates d'Alessandro Scarlati, les *concerti* de Corelli, les morceaux d'orgue de Frescobaldi, ni les compositions parfois sublimes de ce Stradella, en qui semblent vivre la flamme et les aspirations d'un homme de notre temps, — n'est-il pas permis d'affirmer que la langue qui se parle en musique de nos jours vient de Bach, comme notre prose littéraire vient de Pascal ? L'organiste de Leipzig meurt en 1750, après avoir dans son cerveau de titan accumulé, classé, épuré, animé du souffle de l'esprit toute la science de l'âge antérieur ; en 1868, Rossini quitte ce monde, — Rossini, le *magister elegantiarum* par excellence, le scepticisme raffiné et la cordiale bonhomie, le demi-dieu en qui les connaisseurs et les simples amateurs communient, et qui restera classique partout où l'esprit, la grâce et l'aristocratie du bien dire continueront à fleurir. Je ne sais, mais il me semble que de l'antiquité aux temps modernes j'entends ces deux immortelles sœurs s'appeler et se répondre. Sans doute il y aura toujours des orchestres et toujours des théâtres, mais il se peut bien que l'art musical ait, lui aussi, fixé son point qu'il ne dépassera pas.

Que prétendre à la scène après ce que le dix-huitième siècle et le nôtre auront vu ? que rêver au delà de là

neuvième symphonie ? J'entends dire : On fera autrement. Nous connaissons ce jeu des antithèses. Au lendemain du grandiose, le mignon, le mignard, après le sentiment le sentimentalisme, après Shakespeare et Molière, Marivaux d'abord, puis la comédie d'*actualités*, puis finalement Tabarin sur son tréteau.

Un art qui ne cherche plus à se renouveler que par les raffinements et les curiosités techniques ne m'inspire aucune confiance. On imite les peintres du moment, on épuise la gamme du gris, on fait chanter ensemble toutes les tonalités du bleu, du rose, du violet, on termine un rythme sur un accord étranger à la note finale. « Écoutez cette sonorité, comme c'est amusant ! » Il y a des délicatesses et des mystères de langage qui ne peuvent être révélés à l'écrivain que par la probité de son cœur et que n'enseignent point les préceptes de rhétorique. Chez Beethoven, l'abondance des modulations commence par vous étourdir. C'est d'abord une sorte de vertige ; regardez-y de près, et vous verrez toujours dans la plus excessive variété régner l'ordre voulu, la nécessité justifiant l'audace. Longtemps avant l'entrée de la modulation, le compositeur vous la fait pressentir, vous la montre qui point à l'horizon. Vous le voyez en quelque sorte tendre vers elle, tandis que la *tonique* le retient toujours ; l'effort persiste, augmente, bientôt la résistance faiblit, et nous sommes encore sous le pouvoir de l'ancien ton que déjà le nouveau nous circonvient, nous enveloppe ; n'importe, l'acte même de la transition, quoique préparé, annoncé, ne manque jamais de nous saisir comme une manifestation libre et spontanée ; le pas en avant avait beau être fait, le maître

ne nous l'avait pas déclaré; il le déclare, et notre saisissement, notre ravissement lui répond. Aujourd'hui la modulation est de sa nature plus fantaisiste, elle est surtout une piquante distraction de l'oreille, entre sans qu'on l'annonce et souvent oublie de se résoudre. Plus d'un cherche même de ce côté des voies nouvelles pour étendre la langue. Quant à la classification des genres, il n'en faut point parler. Nous écrivons des opéras pour la salle de concert et des oratorios pour le théâtre, nos cantates sont des pièces en cinq actes. Des idées, hélas! nous n'en avons plus, mais nous avons énormément d'esprit, et cet esprit nous sert à plaisanter, à bafouer les idées, Homère, Virgile et Théocrite, Hélène et Pâris, Énée et Didon, Daphnis et Chloé, c'est si bouffon tout cela, si grotesque! Et le moyen âge donc, *Geneviève de Brabant* par exemple, quelle drôlerie! le monde des dieux et des héros, le romantisme, tout y passe.

Corrompre le goût, ramener à l'absurde les plus nobles conceptions, rendre classique au théâtre la vulgarité, établir à demeure le mardi-gras sur la scène, ce n'est point un métier inoffensif ainsi que d'aucuns le prétendent. Je m'amuse avec Aristophane de la goinfrerie du fils d'Alcmène sans que mon admiration pour l'Hercule Farnèse en souffre grand préjudice; autant se peut dire de la joyeuse et cordiale parodie d'ancien régime, de la gaieté d'un Cimarosa dans *le Mariage secret*, d'un Rossini dans *le Barbier*, d'un Grétry dans *le Tableau parlant* ou dans *la Fausse Magie*. Cet art-là n'a rien que de sain, il vient de Molière et nous réconforte. Telle n'est point la parodie dont le théâtre actuel est empoisonné; celle-là ne se contente pas d'égayer un moment le public

aux dépens du personnage, elle tue l'idée et avec l'idée l'homme de génie qui s'en inspira. On parle toujours de remettre Gluck à la scène, et nous verrons ce que deviendront Iphigénie et Thoas, Orphée et Eurydice développant leur grande pantomime et leur sereine majesté devant une assemblée saturée des quolibets cyniques et toute chaude encore des refrains de *la Belle Hélène!* « La musique de l'avenir, tenez, la voilà! » disait un jour Rossini montrant une partition de ce répertoire comparable à certaines plantes marécageuses, foisonnantes, inextricables, qui couvrent la surface d'un lac, et coupent à ses eaux, jadis transparentes et profondes, toute lumière venue d'en haut. L'enthousiasme, le respect des choses belles et saintes, nous les avons désappris, mais en revanche nous raillons, narguons et gambadons à merveille, et, s'il ne nous arrive plus de lever nos mains vers le ciel, nous lui montrons nos jambes en faisant la roue.

La musique de l'avenir, elle se partage en deux courants : il y a la musique de nos petits théâtres comme il y a la musique de Bayreuth, et la plus bouffonne des deux n'est peut-être pas celle que l'on suppose. Regardez du côté du *Fichtelgebirg*, cette petite ville où vécut l'honnête, le modeste, l'excellent Jean-Paul; là séjourne embastillé dans son outrecuidance un homme qui se croit Dieu le père, et pour lequel ses fidèles desservants en Europe ne cessent pas de sonner la messe. Il trône en sa Walhalla parmi les géants, les nains et les walkyries, et quand il en a fini de dialoguer avec Odin, il se propose cette besogne étrange, invraisemblable même pour un dieu, de corriger Beethoven et d'amender Gluck! Il revise, expurge, remet sur ses pieds la *symphonie hé-*

roïque, substitue les cors aux bassons dans l'*allegro* de la cinquième symphonie, ajoute à la huitième deux trompettes, reprend en sous-œuvre l'*Iphigénie en Aulide*, et montre à son compère Gluck comment on manie un orchestre. « Si Dieu m'avait fait l'honneur de me consulter, aimait à répéter Alphonse X, roi de Castille et de Léon, bien des choses n'en iraient que mieux dans la création. » Ainsi raisonne ce personnage ; il se dit : A la place de Beethoven, moi, j'eusse fait cela, et sans autre forme de procès il distribue aux clarinettes la partie des hautbois, tranche, surcharge, ajoute et traite un pareil texte comme s'il s'agissait de la copie d'un écolier. J'avoue que, si j'étais de la paroisse, ces vacations quelque peu naïves d'un vieux professeur de rhétorique me gâteraient beaucoup mon saint ; corriger Beethoven, *réorchestrer* Gluck est en somme moins l'œuvre d'un grand esprit égaré que d'un Prudhomme. N'importe, dieu ou maniaque, cet Allemand, ce néo-Allemand aura prêché la vraie croisade des temps nouveaux. Il a trouvé dans le passé la solution du problème de l'avenir : il a découvert le récitatif !

Chaque civilisation n'a qu'un temps dans sa vie pour produire ses chefs-d'œuvre ; de même que la statuaire grecque fut le rêve de l'antiquité, la musique sera le rêve de l'époque moderne. Tous les degrés par où l'une a passé, l'autre à son heure les a dû franchir. Archaïsme austère d'abord, élévation, rudesse : période des Éginètes, — de Hændel, de Sébastien Bach ; le style idéal vient ensuite, le beau style — période Phidias-Mozart-Beethoven ; puis arrive le style orné, fleuri, le style riche, « tu fais ton Hélène riche parce que tu n'as point su la faire belle, »

phase qui d'ordinaire précède les décadences, et dont le héros parmi nous serait Rossini. En admettant, ce que d'ailleurs je crois parfaitement, que la musique soit aujourd'hui un art ayant accompli ses plus belles destinées, sinon un art fini, le mouvement des deux côtés n'aurait guère duré plus d'un siècle et demi, et ce qu'il produisit aura suffi pour tous les temps.

« S'il était vrai que les compositions d'Olympe tenues pour divines pendant des siècles ne dussent être pour nous que pure bizarrerie, de quel droit croirions-nous à la perpétuité des créations d'un Bach, d'un Beethoven ? Ces chefs-d'œuvre auxquels nous devons des jouissances si élevées deviendraient donc à leur tour des énigmes pour nos descendants. Mais alors la musique ne serait qu'un fantasque jeu de sons, sans but sérieux, sans racines dans le passé, destiné à s'évanouir dans le vide et digne à peine d'être compté parmi les arts ? » Ainsi parle M. Gevaert dans son excellent livre sur la musique de l'antiquité [1] et ce langage me semble avoir de quoi donner à réfléchir ; toujours est-il que je ne puis me défendre d'une certaine mélancolie en voyant un esprit assurément peu chimérique aboutir à mes conclusions et prophétiser l'avenir au nom de la science du passé. « En définitive, continue M. Gevaert, les seuls monuments musicaux qui aient traversé les siècles appartiennent à la *mélodie homophone*, j'ai, en ce qui me concerne, la ferme conviction que les œuvres de nos grands maîtres résisteront aux vicissitudes des temps, mais il faut bien reconnaître que l'épreuve est encore à faire. Les merveilleuses créations de Palestrina, le dernier et le plus

1. *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*. 1 vol. in-4, Gand, Annoot-Braeckman.

illustre représentant de la polyphonie vocale au moyen âge, n'existent plus que pour les érudits, tandis que les humbles cantilènes de saint Ambroise résonnent encore tous les jours dans nos temples et sont le seul aliment artistique de milliers de chrétiens. » C'est en effet de quoi nous faire réfléchir, car si l'humble mélodie doit seule traverser le cours des siècles que signifient les conquêtes fameuses de l'instrumentation moderne et que vaudra près des postérités lointaines cet énorme appareil symphonique dont notre âge se fait tant gloire ? Se figure-t-on les organes puissants et multiples de notre orchestre — témoins muets d'un art évanoui — ne servant plus qu'aux hypothétiques inductions du savant qui les étudiera comme les Westphal et les Gevaert étudient de nos jours les instruments de l'Assyrie, de l'Égypte et de l'antique Grèce représentés sur les monuments? Et penser que cet art en sa superbe s'intitule : musique de l'avenir, quand c'est lui qui selon toute prévision disparaîtra le premier ; penser que peut-être un jour il en sera des Bach, des Hændel et des Beethoven comme il en est à cette heure des Olympe et des Simonide, et que d'un temps de richesses harmoniques, de combinaisons, de sonorités instrumentales comme le nôtre, il ne survivra que des cantilènes, — *Voi che sapete*, *Casta diva*, — tremblotant comme l'étoile matinale au-dessus du gouffre où la *Symphonie avec chœurs* aura sombré !

IV

Revenons à Richard Wagner.

En Allemagne comme ailleurs, une moyenne d'opinion s'est établie :

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité ;

le propagandiste tapageur a cessé d'être un épouvantail, le musicien de l'avenir n'a plus désormais qu'à compter avec le présent, qui le traite selon son mérite, sans fanatisme ni prévention hostile. « Remettez-vous, mon cher, vous voyez ici un homme comme les autres. » Ces paroles de Méphistophélès à l'étudiant, M. Richard Wagner peut maintenant se les appliquer ; ses agissements, ses contradictions, nul ne s'en occupe. Démocrate jadis, il voulait que l'art vînt du peuple ; aujourd'hui qu'il a trouvé son roi, son Lohengrin, il veut que la rénovation vienne d'en haut ; qu'importe ? ses opéras sont traités par les honnêtes gens avec les mêmes égards que ceux de ses confrères : les bons tiennent leur place au répertoire des grandes scènes de l'Europe ; on les joue entre *Euryanthe* et *les Huguenots*, les mauvais dorment tranquillement loin du scandale. Ses principes, qui ne furent jamais qu'une apocalyptique paraphrase des idées condensées par Gluck dans la préface d'*Armide*, ces fameux principes révolutionnaires ne nous menacent d'aucun danger, et parmi ceux qui les appliquent, les modérés sont les habiles : j'ai nommé les Gounod, les Bizet, les Massenet, et je joins à ma liste l'auteur de la *Statue*

et de *Sigurd*, qui naguères écrivait un livre [1] où le sujet est traité nettement et sans phrases, en musicien qui sait le fond des choses et ne se croit pas obligé d'embrasser pour l'amour du mythe tous les Allemands qu'il rencontre sur son chemin.

V

Tannhauser, *Lohengrin*, *Tristan et Iseult*, *la Walkyrie*, attacher sa fortune au prestige de pareil sujets était en Allemagne une spéculation fort habile. Au premier rang des qualités qui le distinguent, Richard Wagner possède celle de savoir adroitement tourner une difficulté, et par un tour de main faire à l'instant de pauvreté richesse. Comme musicien, personne mieux que lui ne connaît le défaut de sa cuirasse, d'où lui vient cette habitude de passer pardessus la cotte de mailles d'un héros légendaire quelconque assuré d'avance de la faveur de son public. Les musiciens en général sont gens experts, avisés ; sauf quelques cas, d'ailleurs assez rares, où l'instinct génial seul prédomine, — Bellini, par exemple, — j'estime qu'on n'en citerait guère qui n'aient, dans la conduite de leurs intérêts et le gouvernement de leur renommée, fait preuve du sens pratique le plus retors, le plus malin. A force de dérivations exercées sur son imagination, la foule finit par perdre de vue le point principal ; bientôt elle oublie la musique pour ne plus s'occuper que de la théorie, et ce musicien n'a qu'à

1. *Notes de musique*, par M. Ernest Reyer, 1 vol. in-18 ; Charpentier.

parler avec audace de son génie, de son *art*, pour qu'on l'écoute, le discute. A cheval sur la situation exceptionnelle et compliquée qu'il s'est faite, — ne pouvant s'en faire une simple, — il s'escrime en prose, en vers, argue, pourfend, tempête et secoue sur les têtes en quantité les insipides fruits de l'arbre de la théorie. Voyons ces fruits. On nous dit : « Vous dédaignez mes chefs-d'œuvre, vous poussez l'impertinence jusqu'à préférer l'*Euryanthe* de Weber au *Tannhauser*, jusqu'à déclarer publiquement ma symphonie-poème de *Tristan et Iseult*, la plus absurde des inventions ; mais moi je vous récuse, tous tant que vous êtes, comme incapables d'avoir une opinion sur ce sujet, et j'en appelle à l'avenir, à qui seul je reconnais le droit de prononcer. »

S'adresser à l'avenir est toujours une chose commode, et il n'en coûte rien à un auteur de proclamer des vérités qui du moins ont cet avantage, de ne pouvoir être contredites par l'expérience. L'art véritable n'a point de ces prétentions capitoliennes. J'admets que le récitatif soit de toutes les formes musicales la plus immédiate, celle qui accentue le mieux chaque partie du discours, qui serre de plus près l'expression non pas d'un sentiment, mais d'un mot. Conclura-t-on de là que le récitatif soit le dernier terme de la musique ? S'il en pouvait être ainsi, la musique aurait abdiqué toute action individuelle, et de maîtresse deviendrait esclave. Gluck, qu'on a la manie d'invoquer toujours dans cette cause, et qui, s'il vivait, en serait l'adversaire le plus violent, Gluck, bien loin d'abonder dans cette négation de la forme musicale, a passé son temps à réagir contre, et c'est en abondant du côté des vieux maîtres italiens que ce

prétendu messie de l'avenir poursuivait sa recherche de la vérité dramatique. A Lulli bien plus qu'à l'auteur d'*Iphigénie en Tauride*, tout ce faux système se rattache. Étrange manière, on l'avouera, de préconiser le progrès que de sauter par-dessus la tête à Mozart et à Gluck pour aller, à deux cents ans de distance, emprunter les recettes de son art à l'auteur de *la Tragédie d'Alceste mise en musique*. Et pourtant cette religion a des croyants, et dans le nombre un jeune prince dont il serait au moins difficile de mettre en doute la bonne foi !

VI

Je me suis souvent demandé, comme bien des gens, quelle raison avait finalement le roi de Bavière pour combattre ainsi le bon combat en faveur d'une telle musique. Cette raison, je crois l'avoir trouvée en dehors de la question musicale et dans une illusion d'ailleurs fort naturelle chez un jeune et mystique souverain. Richard Wagner, quel que soit le jugement porté sur ses œuvres, est l'homme d'une conviction, d'une idée ; or, comme on en peut dire autant du roi Louis II, s'il se rencontre que chez le prince comme chez l'artiste cette idée soit la même, qu'elle embrasse par exemple les origines légendaires de la grande nationalité commune, la sympathie n'admettra plus d'objection, et sous le mysticisme des affinités disparaîtra la question d'art. Pour ce roi éperdument enamouré de tous les romantismes du passé, Richard Wagner est l'homme qui a mis en musique les légendes de Tannhauser, de Lohengrin, de Tristan et Iseult. Et

cette musique, fût-elle inintelligible pour tous, il l'a comprise d'avance, car elle lui parle de ce qui le passionne, car elle évoque toutes les poésies, tous les rêves de son âme, qui s'éveille au présent sous l'influence du germanisme du passé.

« Sire, n'êtes-vous pas vous-même une légende ! »

APPENDICE

A

Se rapporte à la page 89

MOZART A TRIANON

Un dessin de Carmontelle,
Bagatelle
D'un maniéré fort exquis,
Nous montre un petit bonhomme,
Vêtu comme
Le jeune fils d'un marquis :

Jabot où la main se noie,
Bas de soie.
Le roi lui dirait : « Cousin ! »
Cet Amadis svelte et mince,
Ce beau prince,
C'est Mozart au clavecin !

Sur la touche blanche et lisse
Sa main glisse;
A côté, dans un fauteuil,
Marie-Antoinette assise,
Tout éprise
De son jeu, le suit de l'œil.

Attentive, intéressée,
Sa pensée
Couve ces débuts mignons,
Et se dit : « Encore un maître
Qu'a vu naître
Le pays où nous régnons !

» Haydn, ce vieillard allègre,
Long et maigre,
Avec sa canne à corbin,
Gluck, l'auteur d'*Iphigénie*,
Ce génie !
Et maintenant ce bambin !

» Grand pays, chère patrie,
Que Marie
Thérèse illustre à jamais,
Vienne, je sens qu'en moi-même
Je vous aime
Comme enfant je vous aimais ! »

Tandis que, vive et pimpante,
Sur sa pente,
La sonate va courant,
La reine s'oublie et songe,
Et replonge
Au passé qui la reprend.

Elle se voit en famille,
Jeune fille,
Sous les grands lambris caducs,
Insouciante, adorée,
Entourée
De ses frères archiducs,

Essayant quelque enfantine
Sonatine
Sur un clavecin pareil,
Pour que sa maman auguste,
Quand c'est juste,
L'applaudisse en plein Conseil.

Qu'elle soit à sa poupée
Occupée,
Qu'elle danse un menuet,
Qu'elle chante, qu'elle cause,
Toute chose
Lui réussit à souhait !

O la *burg* patriarcale,
Sans égale
Parmi les plus beaux donjons,
Où tant de ducs qu'on renomme
Vivaient comme
Au colombier les pigeons !

O les hôtes, les chers hôtes
De ces hautes
Tours construites autrefois
D'un granit impénétrable,
Moins durable
Que l'amour des bons Viennois !

Kaunitz en robe de chambre,
Suant l'ambre,
Vieillard frivole et coquet,
Jouant, sans que la dépêche
L'en empêche,
Avec son gros perroquet.

Le cher abbé Métastase,
Dont la phrase
S'épanouit en jets d'eau,
Professeur doux et paterne,
Qu'on gouverne
En écoutant son rondeau.

Haydn, tête un peu falote,
Qui grelotte,
Et qu'un soir, à l'Opéra,
L'impératrice, en sa loge,
Comme un doge,
De son hermine entoura !

Ainsi Marie-Antoinette,
Dans sa tête,
Évoque un passé plus doux.
La sonate lui réplique.
O musique,
Ce sont bien là de tes coups !

L'illusion se prolonge,
Et le songe
Durait encor, quand soudain
Une voix sauvage et prompte,
Et qui monte
De quelque coin du jardin,

Crie : « A bas l'Autrichienne ! »
C'était Vienne,
C'est Versailles maintenant...
« Où s'égarait, insensée,
Ma pensée ? »
Se dit-elle en frissonnant.

« Je suis la reine de France ! »
L'espérance
Brille encor dans son regard,
Et, se levant, elle touche
De sa bouche
Le front du petit Mozart.

Mais de ses beaux yeux sans tache
Se détache
Une larme qui, perlant,
Sur le satin de la veste
Coule et reste
Comme un stigmate brûlant.

Souvenir que rien n'efface !
Cette trace
Se fixe là sans retour ;
Le soir, quand du lit vient l'heure,
L'enfant pleure
Pour garder l'habit de cour,

Où la reine, qui le charme,
Mit sa larme,
Plus pure qu'un diamant.
Et, plus tard, le lis-prodige
Sur sa tige
Ayant poussé fièrement,

Plus tard, quand le virtuose
Blond et rose
Fut Mozart, le grand Mozart,
Et que le destin farouche
Sur sa couche
L'étendit pâle et hagard ;

Quand, brisé de lassitude
Par l'étude,
Les plaisirs, le vin, le jeu,
Il lui fallut, plein de flamme,
Rendre l'âme,
Et dire à la terre adieu,

Chantant l'ultime louange,
Presque un ange,
Écrivant son *Requiem*,
Déjà voyant vos cohortes
Sur vos portes,
Céleste Jérusalem !

Il voulait — dernier sourire
Du délire ! —
Vêtir l'habit mordoré
Que l'archiduchesse-reine,
Dans la peine,
D'une larme avait sacré !

(*La Légende de Versailles.*)

B

Se rapporte à l'article Weber, page 193

LE SONGE DE WEBER

POÈME

Ce noble et grand Weber, maintenant chez les morts,
Je le revois toujours, non, comme on pourrait croire,
Tel qu'il nous apparaît désormais dans sa gloire,
Mais sombre, endolori, souffrant d'âme et de corps.
A l'incurable ennui qui rongeait sa poitrine
Il ne se dérobait que le travail aidant;
Un accord du piano dilatait sa narine,
Et son regard alors rayonnait plus ardent.
Max, le hardi chasseur, qu'attend à la veillée
Sa timide maîtresse en filant son rouet,
Le sinistre Gaspard et la meute endiablée
Que Samiel dans les airs lance à grands coups de fouet;
Les Elfes qu'Oberon avec un lis gouverne,
La plaintive Euryanthe et son doux chevalier;
Il appuyait ses doigts sur le bord du clavier,
Et soudain s'animait la magique lanterne.
Quels concerts ébranlaient son être à ce moment,
Trombones infernaux, harpes éoliennes,

Il passait de l'extase à l'épouvantement ;
C'était le vent du nord dans les forêts de chênes,
La voix du cerf que trouble un sourd pressentiment,
Des fanfares, des bruits, des notes, une à une,
Égrenant leur collier sur l'ivoire attiédi :
Poussières du torrent, larmes du clair de lune,
Tout un naturalisme ignoré du midi
Et dont cette grande âme éprise du mystère
Eut révélation dans sa nuit solitaire !
Et pourtant, quel exemple et quel sage conseil
Cette inspiration, qu'entraînait son vol d'aigle
Au delà du possible, au delà du soleil,
Ce génie hasardeux partout cherchait la règle,
Et ne connaissait rien en dehors de la loi.
Gluck, Händel et Mozart, comme de ces modèles,
Il vous parlait avec un magnifique émoi !
De quels traits son dédain perçait les infidèles,
Tous ces prime-sautiers aux gestes forcenés
Qui datent l'univers de l'heure qu'ils sont nés,
Et s'en vont proclamant, pour doctrines suprêmes,
L'horreur du sens commun, du savoir et du goût.
Que de fois je l'ai vu démolir ces systèmes
Dont il ne laissait pas une pierre debout !
J'habitais en ce temps Dresde, où l'on se rappelle
Qu'il occupait l'emploi de maître de chapelle ;
Et c'était un plaisir, que chacun comprendra,
Que de le reconduire en quittant l'Opéra.
Nous causions tour à tour musique et poésie,
Et, jeune que j'étais, je l'écoutais parler :
Heureux, vous le pensez, de me laisser aller
Au cours que choisissait sa libre fantaisie !
Mozart faisait surtout son texte favori,
Et, lorsqu'il en parlait, sa voix souvent heurtée

Semblait prendre soudain un ton presque attendri.
Un soir, que nous sortions de la *Flûte enchantée*,
Son regard flamboyait d'un plus fiévreux éclair :
« Que c'est beau, me dit-il, quel chef-d'œuvre, quel air,
Celui de Zarastro ! musiques triomphantes ;
C'est la mystique Égypte et ses hiérophantes ;
Et celui qui nous peint ce silence sacré
Des temples de granit, où, dans le vide sombre,
Le prêtre d'Éleusis promène sa grande ombre,
Est le même qui va, catholique inspiré,
Chanter *Tuba mirum* et le *Dies iræ !*
Le même, entendez-vous, à qui don Juan doit l'être :
Ah ! c'est trop tout cela, tenez, pour un seul maître !
Et dire qu'on s'attaque à de tels monuments ;
Dire qu'il se rencontre aujourd'hui, par le monde,
Des cerveaux assez creux, et que le ciel confonde,
Pour oser nous parler de désappointements !
S'il en faut, juste Dieu, croire à leur radotage,
Mozart ne suffit plus aux besoins de cet âge
Qui ne l'écoute plus que d'un air indulgent,
Et le reléguerait parmi les antiquailles,
N'était certain respect pour les vieilles murailles,
Qui ne messied pas trop chez l'homme intelligent.
La science, l'étude, éléments du grand style,
Tout cela désormais n'est que meuble inutile ;
L'imagination ne connaît plus de frein,
Et l'art n'existe pas, si l'art n'est souverain !
Foin de la théorie et du Conservatoire !
Je marche dans ma force et dans ma liberté,
Et moins j'aurai sur moi de ce pesant grimoire,
Plus haut je monterai dans l'azur enchanté ! »

A ces mots, prononcés d'une voix qui s'épuise,

Il fut subitement pris d'un accès de toux,
Puis la quinte passée :
« Il faut que je vous dise
Ce qui m'est arrivé tantôt : figurez-vous
Que j'étais vers midi tranquillement à lire,
Lorsqu'a sonné chez moi ce grand Italien,
Vous savez, ce monsieur qui ne doute de rien,
Porte de longs cheveux et débite, sans rire,
Que tout ce qu'on enseigne aux écoles est vain,
Et que c'est profaner un attribut divin
Que de vouloir ainsi qu'à la règle il se ploie.
Selon lui, le génie est comme un ver à soie
Qui, pour tisser son fil, n'a pas besoin d'efforts,
Et de son propre fonds tire tous ses trésors.
Bien que je me sois fait une sainte habitude
De ne discuter point avec ce monde-là,
L'assaut qu'on me livrait fut cette fois si rude,
Que je dus me défendre et m'écrier : Holà !
Mozart un polisson ! et mille autres merveilles
De ce genre ; Hayden un Céladon transi !
Ce drôle m'avait tant échauffé les oreilles,
Que j'ai fondu sur lui sans pitié ni merci.
Nous avons ferraillé deux heures de la sorte,
Moi, lui jetant au nez, de ma voix la plus forte,
De sublimes raisons qu'il ne comprenait pas ;
Lui, comme un télégraphe agitant ses longs bras,
Qui de leurs doigts crochus déchargeaient sur ma tête
Je ne sais quel fluide à me magnétiser,
Si bien que, vers la fin de l'affreuse tempête,
J'ai senti, croiriez-vous, mes membres se briser,
Et mes yeux, tout chargés de lourde somnolence,
Se clore pour chercher le calme et le silence !...
Vous dirai-je, mon cher, ce qui m'advint alors ?

Il me sembla soudain prendre l'âme et le corps
D'un de ces fiers-à-bras grands abatteurs de queues;
Je chaussais à mon tour les bottes de sept lieues,
Je franchissais d'un coup les rochers et les toits
Et me sentais au cœur assez de feu grégeois
Pour réduire à néant, en moins d'une seconde,
Tous ces chefs-d'œuvre faux qu'idolâtre le monde.
Il fallait voir quels airs je me donnais, vrai Dieu !
Avec mes cheveux gris qui s'allongeaient d'une aune,
Et comme, à chaque pas, je renversais un trône :
Gluck, Bach, Händel, Mozart, c'était un simple jeu !
Enfin, après avoir tout réduit au silence,
J'avisai que peut-être il ne serait point mal
De créer à mon tour quelque ouvrage idéal
Qui pourrait, à lui seul, combler le vide immense.

» Écrire, composer une partition,
Quand on est le génie et l'inspiration,
Quand on possède en soi toute science infuse,
Devient un badinage, une distraction,
Un de ces passe-temps dont le cerveau s'amuse.
Aussi, sur le papier ma plume allait d'un train !
Et, sans presque s'aider du secours de ma main,
Faisait, à chaque instant, sur son passage éclore
Des millions de points tremblotants, lumineux,
Poussière de saphir, qui semblait à mes yeux
La constellation d'une nouvelle aurore :
Des motifs inouïs, des rythmes fulgurants,
Des modulations comme jamais orchestre
N'en avait fait entendre à ce globe terrestre,
Et de la mélodie à foison, à torrents !
Tout cela par instinct, tempérament, nature,
Au seul gré du caprice et de l'entraînement;

Il eût fait beau venir, en un pareil moment,
Me parler contre-point, accords et tablature!
Quiconque m'eût tenu de semblables chansons,
Je l'eusse au diable vert envoyé sans façons!
La clarté, le bon sens, le style : bagatelle,
Allez-en à Mozart demander des nouvelles;
Celui qui veut mener son siècle avec fracas
Pour si minces raisons ne se dérange pas!...

» J'en étais au plus beau de mon œuvre éperdue,
Les feuilletons déjà me proclamaient géant,
Lorsque de ma guitare, au panneau suspendue,
Une corde se brise et m'éveille, ô néant!...

» Sitôt que de mes sens j'eus recouvré l'usage
Et me vis derechef possesseur de mon MOI,
Mon premier mouvement fut un sinistre effroi.
Les gouttes de sueur perlaient sur mon visage
Et quelque chose au fond disait, sans me tromper,
Qu'à quelque grand péril je venais d'échapper.
Puis de confusion l'âme toute saisie,
A mes récents travaux je courus : grâce à Dieu,
Nul trait ne s'y voyait de cette frénésie,
Ce qui les empêcha d'être jetés au feu.

» O guitare ma mie, ô toi qui n'accompagnes
Que les douces chansons, combien je te sais gré
De m'avoir éveillé de ce songe abhorré!
Lorsque le voyageur s'endort dans les campagnes,
On dit que le lézard veille pour l'avertir :
Ainsi, doux instrument cher à la mélodie,
A l'heure où le serpent, dans mon âme engourdie,
Cherchait à se glisser, tu m'as fait tressaillir!... »

Weber se tut, la lampe avait jeté ses flammes.
Un instant dans la rue ensemble nous marchâmes,
Et je ne le quittai qu'au seuil de sa maison.

Eh quoi ! tant de génie avec tant de raison. —
Me disais-je en rentrant chez moi, l'âme remplie
De ce long entretien que nous venions d'avoir. —
Esprit fier ! mais qui sait se plier au devoir,
Imagination qui jamais ne s'oublie !
Les travers de nos jours l'auraient bien pu tenter,
Lui dont le romantisme émeut si fort la fibre,
Mais son intelligence est là pour le dompter,
Calme et judicieuse en même temps que libre !
Quel détracteur hautain de ces principes faux
Qui croyaient à son ombre établir leur puissance !
L'erreur pendant qu'il dort le touche de sa faux,
Et lui, — tel qu'un pécheur qui ferait pénitence,
Tel qu'au pays du Brahme un pâle initié, —
Pour laver de son corps cette souillure étrange,
Il se plonge en Mozart, et des flots de ce Gange
Il sort la joie au cœur, calme et purifié !...

Septembre 1857.

(*Intermèdes et Poèmes.*)

C

Se rapporte à la page 387

FRANZ COPPOLA

POÈME

I

Musique italienne et musique allemande,
C'est une question qui ne finit jamais ;
L'un proclame l'orchestre et l'autre le gourmande
Celui-ci n'a de goût que pour les grands effets,
Les modulations, les clairons et leur bande ;
Celui-là veut un air sentimental et frais.

II

Vous aimez Bellini, je suppose, Madame ?
Et certes, volontiers, je conviens avec vous
Que c'est un enchanteur dont la voix porte à l'âme,
Un maestro divin, et que, si j'étais femme,
Ce cygne élégiaque, harmonieux et doux,
Je le préférerais à Mozart comme à tous.

III

Il avait des accents de tendresse divine,
De suaves langueurs d'un délire infini ;
C'était le chant d'Orphée au fond de sa poitrine,
Une amoureuse voix soupirant son ennui.
Un poète a parlé des larmes de Racine ;
Ne chantera-t-on pas les pleurs de Bellini ?

IV

Lui, de même, il savait pencher l'urne sonore
Et pleurer ; il savait éclater en sanglots,
Et, pareille au ruisseau qui coule et qui s'ignore,
Son âme féminine, où vibraient les échos
De ces mille tourments dont l'amour nous dévore,
Versait la mélodie et les larmes à flots.

V

Il pleurait pour Arthur, il pleurait pour Elvire,
La belle délaissée au suave délire ;
Et, s'il voulait chanter l'héroïque Norma,
Une larme glissait furtive sur sa lyre,
Et la corde d'airain, qui frémissait déjà,
Sur un mode plus doux prenait *Casta diva*.

VI

Mais ne trouvez-vous pas que cette mélodie
Tourne bien, par instants, à la monotonie,

Et qu'en cette chanson qui s'oublie aux hélas!
Un peu de Rossini parfois ne nuirait pas?
J'aime le clair de lune et sa mélancolie,
Mais du soleil, pourtant, il faut bien faire cas.

VII

Beethoven est immense, et son esprit sublime,
Emporté dans les airs par la nuée en feu,
Du monde instrumental a fécondé l'abîme;
L'orchestre, dont la vague à son souffle s'anime,
Ou mollement s'endort sous un ciel calme et bleu,
Avec toutes ses voix le proclame son dieu.

VIII

Weber est romantique. — Au fond de cette grotte
Si Miranda soupire, ou fredonne Ariel,
Si le cristal filtré par le roc éternel,
En creusant le granit, goutte à goutte clapote,
Si le cor égaré pousse un douteux appel,
Quel que soit le mystère, il en saura la note.

IX

D'un côté Samiel et de l'autre Oberon,
Ces esprits familiers, bizarres camarades,
Lui révèlent les bruits de la création;
Il entend les lutins mener leurs sérénades,
Il sait le frais motif que chantent les cascades
Au croissant de la lune ouvert à l'horizon.

X

Notes d'or et d'airain ! l'une vibrante et claire
Comme un grelot d'argent que secoue un lutin,
L'autre portant en soi la flamme et le tonnerre,
Et les mornes rumeurs de l'orage lointain.
J'ai pourtant ouï dire, un jour, à mon voisin,
Que Weber s'est servi de la gamme ordinaire.

XI

Ne penserez-vous pas, Madame, comme moi
(Ceci pour revenir à notre causerie)
Que souvent, au milieu de cette symphonie
Où trône Beethoven en légitime roi,
De tant de bruits pompeux l'oreille est éblouie
Et d'admirer si fort déplore un peu la loi?

XII

Oui, c'est une forêt auguste, immense, altière,
Que cette symphonie avec sa profondeur,
Ses grottes, ses torrents, ses échos, son mystère;
Mais j'y voudrais parfois rencontrer la clairière,
Et dans la solennelle et mystique épaisseur,
Profane, j'ai souvent regretté l'émondeur.

XIII

Weber! à celui-là je ne sais quel reproche
Adresser. Fantastique, impétueux, ardent,

Les mondes souterrains grondent à son approche ;
D'originalité, nul n'en eut jamais tant.
Quel poème, *Freischütz!* On l'avouera, pourtant,
Ce n'est pas toujours clair comme de l'eau de roche.

XIV

— Ainsi, rien de parfait sous ce beau ciel de l'art;
Triste abus de toucher à l'essence des choses,
Et de porter trop loin le feu de son regard !
Le chant de Bellini, l'orchestre de Mozart !
Plus d'un peintre a rêvé de ces métamorphoses :
Que les cactus aussi n'ont-ils l'odeur des roses !

XV

Dessin de Raphael, et couleur de Titien !
La question, mon cher, vous voyez, n'est pas neuve :
Symphonie allemande et chant italien ?
Prenez à chaque source, épuisez chaque fleuve,
De quarante éléments composez votre bien,
Et nous verrons ensuite à juger de l'épreuve.

XVI

L'issue est glorieuse, et certes vaut son prix :
Satisfaire à la fois chaque dilettantisme !
Recueillir les bravos des différents partis,
Prêcher pour tous les saints ! eh ! mais, à mon avis,
C'est le comble de l'art et du charlatanisme :
Vous appelez cela, j'imagine, éclectisme !

XVII

— En effet, c'est le mot, l'éclectisme est partout,
Dans la philosophie et dans la politique ;
Pourquoi donc, s'il vous plaît, à son tour la musique
N'en aurait-elle pas senti le contre-coup?
Un dogme, quel qu'il soit, répugne à notre goût;
Quand le diable fut vieux, il devint éclectique.

II

I

Je connais à Florence un maître sans pareil,
Dont, si vous permettez, je vous dirai l'histoire ;
L'univers, avant peu, parlera de sa gloire,
Car de l'esprit du siècle il sait prendre conseil;
Tous les styles vivants sont dans son écritoire :
Il mettrait en duo la lune et le soleil!

II

Tantôt c'est Beethoven et tantôt Cimarose,
Et, si la cavatine un instant se repose,
L'orchestre en mal d'enfant travaille un contre-point.
D'imagination, on dit qu'il n'en a point,
Mais c'est prodigieux comme en lui toute chose
S'adapte, s'enchevêtre, et se lie et se joint.

III

J'assistai l'an dernier à la plus belle fête
Qu'on eût jamais encor vue à *la Pergola ;*
Pour la première fois on donnait ce soir-là

Une partition de l'illustre *poète*
(Ses amis le nommaient ainsi dans leur gazette) ;
Florence et son grand-duc étaient à l'Opéra.

IV

Le sujet, emprunté de l'histoire biblique
(*La reine de Saba chez le roi Salomon*),
Avait du grandiose et l'ampleur magnifique
Qu'on est en droit d'attendre avec un pareil nom ;
Tous vantaient les décors, et, quant à la musique,
Le maestro s'était surpassé, disait-on.

V

Certes, on disait vrai ; pour ma part, je défie
Qu'on ait jamais produit rien de si colossal.
J'aperçois Babylone en cette mélodie ;
Et ne voyez-vous point dans l'andante final
Que de métaphysique et de philosophie ?
Mais c'est fait, tout cela, pour confondre Pascal.

VI

Un air de Salomon, *maestoso*, sublime,
Dans le style pompeux de Bach et de Händel,
Obtint de l'assemblée un succès unanime ;
Puis, l'auteur à Mozart ayant fait un appel,
Les harpes de Sion frémirent sur l'abîme,
Et ce fut un concert à vous ravir au ciel

VII

Beethoven se montra, durant un intermède,
Chantant le clair de lune et la sérénité
D'une nuit d'Orient voluptueuse et tiède ;
Mais quand le sorcier-roi de son sceptre enchanté
Conjura la nature, appelant à son aide
Ses légions d'Esprits dans un *air agité ;*

VIII

De qui ce fut le tour, faut-il qu'on vous le dise ?
Vous l'aviez deviné ; — le chantre d'Oberon
S'empara du théâtre, et soudain, ô surprise !
On vit le roi des rois causer avec la brise
Qui, messagère active aux ailes de héron,
Transmettait aux lutins la voix de Salomon.

IX

De cette symphonie étrange, orientale,
Effet prodigieux ! j'assistais de ma stalle
Aux évocations du sublime devin :
Les siècles à mes yeux disparaissaient soudain,
Et je voyais surgir cette ombre colossale,
D'un signe de son doigt enchaînant le destin !

X

Jardins de Salomon, labyrinthe féerique !
J'entendais vos concerts, vos murmures, vos bruits ;

La salamandre en feu rampait au bord des puits,
Et, sous les bois profonds dont l'opale des nuits
De son fleuve laiteux baignait la cime antique,
Les oiseaux éveillés changeaient l'air en musique.

XI

Sous les cèdres touffus, les palmiers odorants,
Sous les pins suant l'ambre et la térébenthine,
Rôdaient, en secouant leur clochette argentine,
Des couleuvres d'azur, hiéroglyphes vivants,
Mises là pour montrer aux regards clairvoyants
Les secrets imprimés sur leur peau serpentine.

XII

C'est là, loin du divan et loin de son vizir,
Qu'à l'heure où le harem s'endort dans le silence,
Le sultan, exaucé dans son moindre désir,
Rassasié d'amour, de gloire et de science,
Se retire la nuit pour donner audience
Aux démons familiers qu'il lui plaît d'asservir.

XIII

Romantique à l'excès, fantasque, aérienne,
La musique à mon sens rendait on ne peut mieux
Tous les enchantements d'une pareille scène.
Et certain tremolo sourd et mystérieux,
Imitant l'eau qui tombe au creux d'une fontaine,
Produisait un effet des plus délicieux.

XIV

Mais, pour la passion, la rêverie et l'âme,
Tout ce que j'ai cité n'était rien, sur ma foi,
Près d'un vaste duo que, vers la fin du drame,
La reine de Saba chantait avec le roi ;
Morceau tel qu'on n'en a jamais écrit, je croi,
Et dont ici je veux esquisser le programme.

XV

Dans un adagio pittoresque, avec chœur
D'étoiles et d'oiseaux, de plus en *ut mineur*,
Et qui de Spinoza démontrait le système,
Salomon, sceptre en main, au front son diadème,
A sa royale hôtesse, en un discours suprême,
Exposait le néant de l'humaine grandeur.

XVI

Après un début ample et tout cosmogonique,
Dont le ton rappelait cet air monumental
Du pontife d'Isis dans la *Flûte magique*,
Un chant de violoncelle avec cor *principal*
Du solo de la reine amenait la réplique
Avec un mysticisme assez oriental.

XVII

Vingt trombones en *ré* proclamaient dans l'orchestre
Le retour de l'aurore ; et comme ces clartés

Qui d'un rose océan baignent la cime alpestre,
Un motif en majeur, repris de tous côtés,
Grandit, illuminant la surface terrestre
De ses brûlants rayons cent fois répercutés.

XVIII

— « Le clairon des remparts frappe l'écho sonore,
» Les coursiers du désert commencent à hennir;
» En vain, ô majesté, je veux rester encore,
» Nul pouvoir plus longtemps ne me doit retenir.
» Et je m'éloigne; adieu, toi dont le souvenir
» Immortel va me suivre au pays de l'aurore! »

XIX

— « Fantôme éblouissant, pourquoi m'être apparu,
» Si tu devais t'enfuir dès le matin venu?
» Pourquoi t'être levée, étoile de lumière,
» Si tu devais ainsi, dans ma nuit solitaire,
» Après tant de bonheur et d'espoir entrevu,
» Me laisser morne et triste à ma douleur première? »

XX

« De grâce, un jour encor. — Les destins ont parlé,
» Et nous, humbles mortels, nous devons nous sou-
[mettre;
— » Loi terrible! Adieu donc, ô ma reine. — Adieu,
[maître! »
Agitato brûlant, cinq bémols à la clé...
Puis, à peine le calme achevait de renaître,
Que les cuivres sonnaient l'appel du défilé.

XXI

Salomon, tout entier en proie à sa tristesse,
Et son front douloureux vers la terre penché,
Menait à ses coursiers l'adorable princesse
Dont l'œil noir rayonnait, sous ses voiles caché,
D'une larme limpide et plus enchanteresse
Que le diamant rare à son col attaché.

XXII

Elle fuit au désert, la pudique sultane,
Elle fuit, la prêtresse aux lèvres de corail ;
Autour du palanquin, où la tristesse plane,
L'esclave nubien agite l'éventail.
Passez et défilez, splendide caravane,
Dromadaires chargés des trésors du sérail !

XXIII

Pour les dilettanti du style pittoresque
L'énumération, certes, aurait beau jeu,
Et j'entrevois d'ici l'incomparable fresque :
Peindre la caravane et le désert de feu,
Les housses, les caftans, tout ce rouge et ce bleu,
Quelle tentation ! J'y succomberais presque.

XXIV

J'aime mieux cependant parler de l'opéra,
De la marche s'entend pompeuse et triomphale

Que l'orchestre entonnait à grand train de cymbale.
Vous n'imaginez point ce qu'on découvrait là ;
C'était une merveille, un vrai panorama,
Que cette symphonie à jamais sans égale ;

XXV

Mais un panorama fantastique à mes yeux,
Où passaient devant nous, légions imprévues,
Au lieu de princes noirs et de pachas hideux
Et d'esclaves chassant les almés demi-nues,
Cimarosa, Mozart, Gluck, Weber, tous les dieux
Dont l'orchestre évoquait les figures connues.

XXVI

Je les vis défiler guidant les escadrons,
Qui sur un éléphant, qui sur un dromadaire :
Celui-là, devant qui s'inclinent tous les fronts,
N'est point, comme on le dit, quelque sultan vulgaire,
Mais le grand maestro, l'Amphion janissaire,
Rossini ! Sonnez tous, fanfares et clairons.

XXVII

Et cet autre sublime, au regard de pontife,
Qui, dans son palanquin par six nègres porté,
S'avance sur un air plein de solennité
Qu'a marqué le lion de sa puissante griffe,
Dites, est-ce un émir ? un devin ? un calife ?
Un mage par l'Esprit en ses nuits visité ?

XXVIII

Un roi mage, oui, plutôt, que l'étoile dirige,
Le mage Beethoven, immortel pèlerin,
Roi-pasteur que l'étoile au ciel guide sans fin,
Et qui, par les rochers où plane le vertige,
Va poursuivant toujours le mystique prodige,
Sûr qu'un divin messie est au bout du chemin !

XXIX

A chaque mouvement comme à chaque formule
Que l'orchestre prenait, allègre ou solennel,
Le fantôme évoqué glissait au crépuscule
Pour s'effacer bientôt dans le groupe réel.
Tel qu'un blond cardinal du temps de Raphaël,
Je vis ainsi passer Bellini sur sa mule,

XXX

Puis tous les grands vizirs, les sultans et les rois :
Meyerbeer, Spohr, Auber, Spontini, Mercadante,
Celui-ci modérant une cavale ardente,
Celui-là fredonnant sous un chapeau chinois
Dont tous les clochetons babillaient à la fois ;
Cet autre sur un bœuf à la masse imposante.

XXXI

Je vis plus d'un lourdaud et plus d'un charlatan,
Comme bien vous pensez, en cette caravane ;

Un surtout me ravit : à son air de sultan,
Pour Rossini lui-même on l'eût pris, Dieu me damne!
Mais sous le harnais d'or perçait l'oreille d'âne,
Et l'habit d'Arlequin sous le riche caftan.....

XXXII

L'auditoire enchanté porta ce beau finale
Aux astres, comme on dit en style d'opéra ;
On admira surtout la marche triomphale,
D'un motif héroïque et plein de *bravura ;*
Et, du haut jusqu'en bas, ce ne fut dans la salle,
Au tomber du rideau, qu'un immense hurra.

XXXIII

Bizarre fanatisme impossible à décrire!
Couronnes et bouquets, madrigaux, vers d'album,
Se mirent à pleuvoir sur le proscénium.
C'est un poison des cieux que distille la lyre !
Hommes, femmes, enfants, s'agitaient en délire ;
On eût dit, à les voir, des buveurs d'opium.

XXXIV

Aux acclamations d'un public idolâtre,
Neuf fois le maestro parut sur le théâtre,
Ramenant d'une main la reine de Saba,
De l'autre Salomon tout décoiffé déjà ;
Puis, lorsque tant de mains furent lasses de battre,
La rampe s'éteignit et le rideau tomba.

XXXV

Beaucoup de bruit, puis rien ! des fleurs ! des fleurs
[encore !
Puis, un quart d'heure après, cette salle sonore
Demeure froide et vide, et tout s'est effacé.
Oh ! notre gloire humaine, étrange météore
Dont la trace s'éteint sitôt qu'il a passé !
Qui sait ? Le mieux peut-être est d'imiter Rancé.

(*Intermèdes et Poèmes.*)

D

Se rapporte à la page 389

André Chénier, Shakspeare et Dante,
Mozart, Weber,
On nous a trop chanté l'andante
De ce vieil air.

Ces ritournelles sont usées
Comme la tour
D'ivoire, comme les rosées,
Comme l'amour !

D'ailleurs, ils sont morts vos poètes :
Mort Rossini !
Adieu, paniers, vendanges faites :
Tout est fini !

Ils sont morts ! paix à leur mémoire !
N'en parlons plus,
Oublions, comme un vieux grimoire,
Leurs vers trop lus.

Et nous tous, quand la fantaisie
Nous pique au jeu,
Gardons-nous de la poésie
Comme du feu!

Tous les oiseaux du bois sonore
Sont délogés ;
Si quelques-uns restent encore
Dans les vergers,

C'est pour faire œuvre d'agronome,
A coups de bec,
Détruisant le ver dans la pomme
Et le bois sec.

Mais plus de chanson, plus de note,
Plus de motif!
Le rossignol caché vivote,
Morne et plaintif.

Il aime en silence et s'observe
En ses ardeurs,
Craignant d'émoustiller la verve
Des *cascadeurs!*

Chanter pour la nuée errante
Dans le ciel bleu,
Pour la fleur des bois, l'eau courante,
Pour le bon Dieu,

Chanter pour rien, bizarre envie!
Fuir le sentier
Où la foule acclame la vie,
Quel sot métier!

. . . . . .

. . . . . .

Sot métier ! j'accepte l'insulte,
Rions de tout.
Plus d'art, plus de Dieu, plus de culte ;
N'ayons de goût,

De bravos, surtout de monnaie,
Que pour l'esprit
Qui ravale, bafoue, égaie
Et travestit !

Soyons joyeux, soyons fantasques,
Soyons rapins,
Habillons l'Olympe et ses masques
De papiers peints !

Quand Jupiter, comme un vieux pitre,
Bat le trottoir,
Que Mars ivre lui paie un litre
Sur le comptoir !

Que tous les dieux des homérides,
Tous les héros,
Montrent leurs nez rouges, leurs rides,
Leurs ventres gros !

Aux lazzis d'un orchestre obscène
Et trivial,
Voyons-les mener sur la scène
Leur carnaval !

Que notre force s'évertue
A tout salir,

Ne laissons pas une statue
Sans l'avilir;

Que tout marbre, que tout albâtre,
Soient charbonnés,
Des lunettes à Cléopâtre
Sur un faux nez!

Après l'art grand, l'art imbécile!
Substituons.
« Calomniez, » disait Basile.
Prostituons!

. . . . . .
. . . . . .

L'histoire, la philosophie,
Les sentiments,
Raillons tout! Bien fol qui se fie
A nos serments!

Sur toute invention humaine,
Sur tout flambeau,
Que notre bave se promène!
Meure le beau!

Meure l'étincelle et la flamme,
Meure l'espoir!
Meure le dernier feu de l'âme
Sous l'éteignoir!

Tuons en nous tout ce qui vibre,
Et, sans regrets,
Cessons d'être, sur un sol libre,
Des hommes vrais!

Dépouillons, ô race chétive
D'enfants nés vieux,
La grande force admirative
De nos aïeux!

Avoir sa foi que l'on caresse,
Son idéal,
Aimer son art et sa maîtresse,
Haïr le mal,

Sentir, nerveuse et palpitante,
La passion,
Mettre sa vie à ce qu'on tente,
Dérision!

C'était bon, cela, pour les pleutres
Des temps passés,
Notre art, à nous, c'est d'être neutres,
D'être effacés!

Nous mourons en naissant à l'être,
Aucun désir
Ne nous tient de voir, de connaître
Ou de choisir.

Tout nier fait bien notre gloire;
Mais, ventrebleu!
Nous aimerions encor mieux croire
Que lire un peu!

D'ailleurs, à quoi sert l'esthétique?
Tous ces discours,
Dont les bavards tiennent boutique,
N'ont plus de cours.

Assez de tout ce radotage !
En tout procès,
Il faut deux mots, pas davantage :
Four ou succès !

Ceux que vous appelez vos maîtres
Sont des farceurs
Qui se moquaient de nos ancêtres,
Et des poseurs

Dont les tirades solennelles
Et les façons
N'ont qu'à servir de ritournelles
A nos chansons !

Car le génie, affreuse peste,
N'est drôle un brin
Que lorsqu'on retourne sa veste
Chez Tabarin.

Menons donc jusqu'au bout, l'étrange
Charivari,
Homère, Goethe et Michel-Ange,
Aurons-nous ri !

FIN

TABLE

Le Chevalier Gluck..... 1

Mozart..... 47

Rossini..... 105

Weber..... 151

Hérold..... 195

F. Halévy..... 215

Verdi..... 247

Charles Gounod..... 281

Georges Bizet..... 317

Hector Berlioz..... 331

Richard Wagner..... 369

Appendice..... 399

6905-79.— Corbeil. Typ. et stér. Crété.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

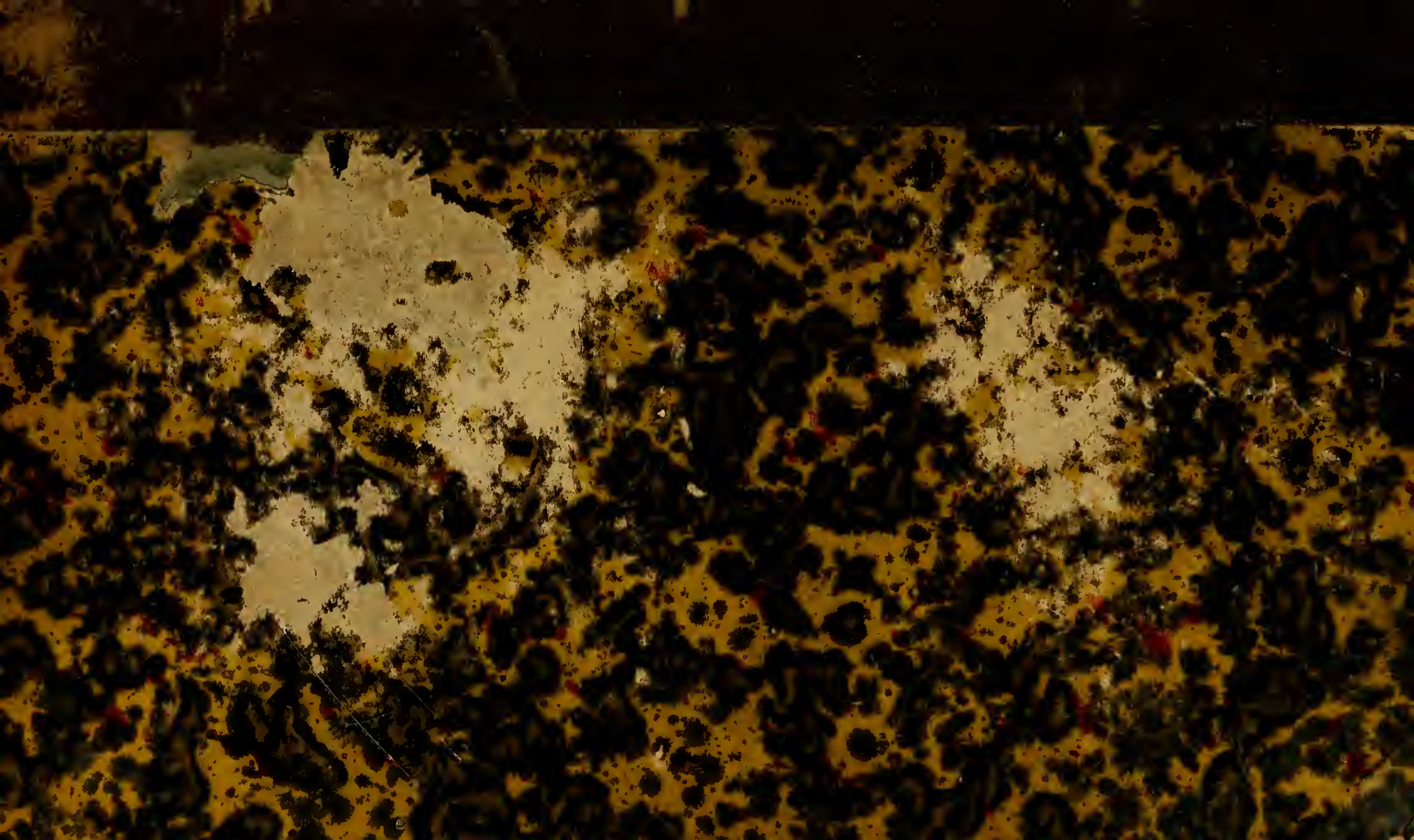
Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 04997 052 6

allowed at a tim
14 days (or seven
ublished wi
be recl
cents

128